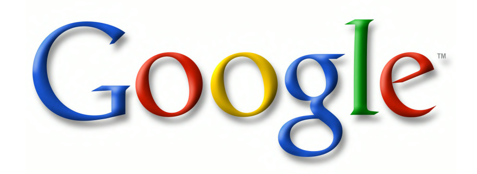
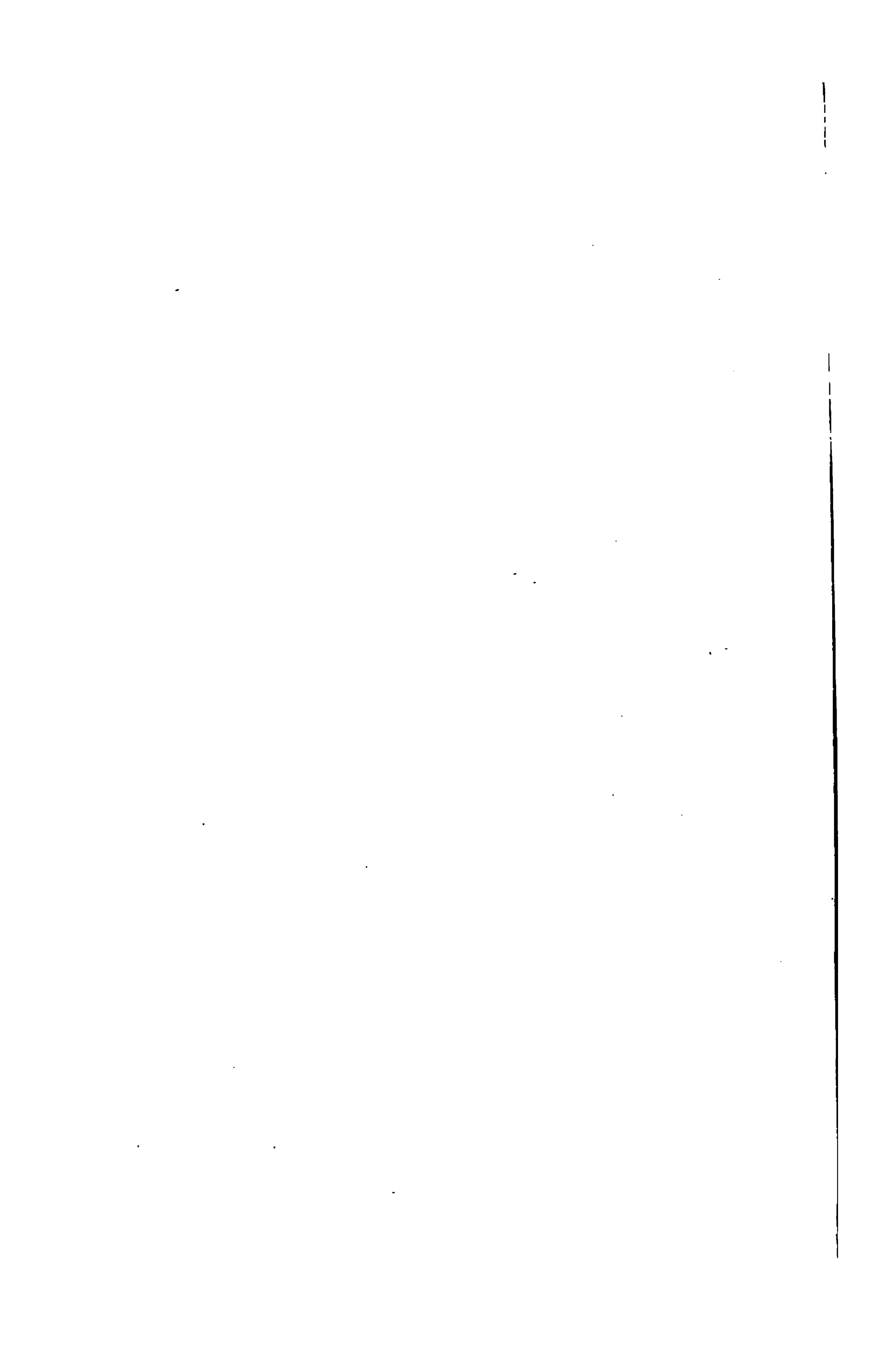



LOEB MUSIC LIBRARY
ML 1VJG 0



Der Clavierunterricht.

Mary L. Williams



O

Der

Clavierunterricht.

Studien, Erfahrungen und Rathschläge

von

Louis Köhler,
Verfasser der „Systematischen Lehrmethode für Clavierspiel und Musik".

Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage.

Leipzig
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber
1868

Vorwort zur ersten Auflage.

Unsere Zeit drängt in allen Gebieten auf geistige Vertiefung; was äußerlich errungen und geschaffen worden, was der Beruf mit sich bringt, will ergründet sein, damit das handwerksartige und blos instinctive Ausüben einem selbstbewußten Wollen Platz mache.

Auch der musikalische Lehrberuf bleibt darin nicht zurück; vorzüglich wichtig aber ist der Clavierlehrberuf: weil die dahin gehörige Literatur den größten Reichthum an Meisterwerken aller Art aufzuweisen hat und folglich die eigentliche, praktische Musikbildung davon abhängt. Der Clavierlehrberuf ist zudem von allen Musiklehrfächern der weiteste, sein Publicum das ausgebreitetste: man erkennt darin mit Recht den Grund zu dem so großen, von Vielen gar nicht geahnten, Einfluß der Clavierlehrerschaft auf den allgemeinen Geschmack und die Kunstverhältnisse überhaupt, zumal der Lehrkreis Kinder wie Erwachsene beiderlei Geschlechts umschließt und der Schüler durch die Eigenthümlichkeit

des Claviers schon zeitig befähigt werden kann, schöne Musikstücke, echte Kunstwerke in ihrer ganzen originalen Vollständigkeit ausführen zu lernen.

Diesen bedeutenden und für das allgemeine Musikwesen so wichtigen Einfluß recht zu nutzen ist die Pflicht eines Jeden; sie thatsächlich auszuüben, wird eifrigen Lehrern den so schweren Beruf verschönern und das Leben darin einigermaßen idealisiren.

Was in dem Triebe, die Ergebnisse einer umfassenden praktischen Thätigkeit zur Vergleichung, Anregung und Belehrung in die Oeffentlichkeit gelangen zu lassen, in meiner „Systematischen Lehrmethode für Clavierspiel und Musik" für das technische Können und theoretische Erkennen gelehrt wurde, findet in der Lebendigkeit unmittelbaren Berufes die vielfältigste Anwendung: wie ich dort nur die Sache streng objectiv ins Auge faßte, so sind es in vorliegendem Werke mit jener Sache verbundene Persönlichkeiten, Umstände, Verhältnisse, welche zur Sprache kommen.

Ganz und gar auf praktischem Boden entsprungen und gereift, darf das hier Dargebotene vielleicht eine Existenzberechtigung in der Clavierlehrwelt beanspruchen; indem ich mich gleichsam im lebendigen Verkehre mit Berufsgenossen, im Austausch der Meinungen mit ihnen fühlte, hat auch die Darstellungsweise unwillkürlich den ungezwungenen Ton mündlicher Mittheilung angenommen, so, daß ich nicht ohne Hoffnung den Wunsch ausspreche, unsere Lehrerwelt möge die angekündigte Gabe einer freundlichen Beachtung würdigen.

Dem fertigen Lehrer wird sie dienen, die eigenen Ideen in anregendem Fluß zu erhalten, den angehenden aber soll sie zum denkenden Lehrer überhaupt heranbilden, und auf eine richtige Bahn zur praktischen Thätigkeit hinleiten.

Königsberg, im Januar 1860.

Der Verfasser.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Diese zweite Auflage hat viele Verbesserungen und Berichtigungen des Textes erfahren; einzelne Längen sind zusammengezogen und mehrere neue kleine Beiträge hinzugefügt worden: dahin gehören z. B. einzelne Ergänzungen zu Componisten-Charakteristiken, zu den Rathschlägen für die Wahl der Musikstücke beim Unterricht und zu anderen Kapiteln. Ferner die Aphorismen über das Componiren der „Kinderstücke", über die „Indifferenten", und über die „linke Hand". Daß ich der neuen, in kurzer Zeit nöthig gewordenen Auflage besonderen Fleiß widmete, wollen Diejenigen, welche dem Buche eine gütige Berücksichtigung schenkten, als den Ausdruck meiner gern gezollten Dankbarkeit deuten und dazu einen freundlichen Gruß empfangen von dem

Verfasser.

Königsberg, im Juni 1861.

Vorwort zur dritten Auflage.

Auch in dieser neuen Auflage habe ich Vieles verbessert, gesichtet und ergänzt; außerdem ist Manches mehr ausgeführt, detaillirt und hinzugeschaffen. Da ich bei Alledem immer aus dem Elemente schöpfte, das sich im jahrelangen praktischen Berufsleben von selbst als Erfahrungs-Niederschlag bildete, darf ich wohl um so mehr glauben, nichts Ueberflüssiges hinzugefügt zu haben, als ich auch im Ausscheiden verschiedener als überflüssig erkannter Weiterungen nicht lässig war. Jedenfalls hatte ich dabei stets den Trieb, das Buch nützlicher zu machen und es ist mein aufrichtigster Wunsch, daß mir dies gelungen sein möge.

Königsberg, im Mai 1868.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniß.

Erster Theil.

Allgemeine Grundzüge.

Seite

I. **Die Wahl der Musikstücke.**

Allgemeine Grundsätze 3
Besondere Grundsätze 8
Historischer Ueberblick der Clavierliteratur 11
Unterrichtsliteratur 31
Eintheilung des Unterrichtsmaterials 38
Tendenzwahl 45

II. **Zur Unterrichtsweise** 58

III. **Zur musikalischen Erziehung** 65

IV. **Das Vorspielen** 74
Wahl der vorzuspielenden Gesellschaftsstücke . . . 77
Bildung durch Vorspielen 86

V. **Das Auswendigspielen** 88

VI. **Das Vomblattspielen** (prima vista) 94

VII. **Das Vierhändigspielen** 112

VIII. **Musikalisches Talent und Behandlung desselben** . . . 122
Weckung des Talents 136

IX. **Vom Leben** 144

Seite
X. Die Unterrichtsstunde 161
XI. Der Pedalgebrauch 201
XII. Clavierlehrerarten und Clavierlehrerwahl 209
Sonderlinge 226
Lehrerbeurtheilung 233
Lehrer und Lehrerinnen 236

Zweiter Theil.

Besondere Beobachtungen.

Tieferes Eingehen 253
Selbstbildung 253
Vielseitigkeit 254
Handgefühl 255
Rhythmische Bewegung 255
Talentnatur 256
Schattirung 257
Feine Accentuation 257
Unterrichtsergebnisse 259
Unmethodische Methodiker 260
Fingergedächtniß 262
Langweiliges Ueben 262
Pausen 262
Standpunkt 262
Aeußerlichkeit 263
Stottern im Spiel 264
Stoff und Verarbeitung 265
Redeweise 265
Componistengruppe 266
Wie es zu gehen pflegt 267
Zur Auffassung 268
Zum Ueben 269
Lehrtalent 269

Seite
Die Indifferenten 270
Beim Vormachen 271
Regelmacherei 271
Seltsamer Fingersatz 272
Hand und Mechanik 273
Gegen die Pedalfeinde 275
Irrige Ansichten 275
Seltenheiten 275
Selbstfinden 276
Lehrzeiten 277
Natürlicher Vortrag 278
Tactzählen 278
Klein und groß 279
Höhere Anschauung 280
Studienzweck 280
Kinderstücke 281
Wahl und Anwendung der Kinderstücke 283
Berufsübung 283
Bildungstrieb 284
Maximen 285
Zwang und Freiheit 285
Clavierunterschied 286
Technik 287
Die linke Hand 288
Handdruck 290
Verstockte Praktiker 291
Schwere Stellen 292
Zur Methode 293
Mittel 293
Freie Rhythmik 294
Gleichmäßigkeit 296
Gefahr 296
Selbsthülfe 297
Aufsicht 298

Seite
Verlernen 299
Ueberdruß 299
Reinheit und Unreinheit 300
Privatübung 303
Anstöße 305
Handgelenkbewegung 306
Kunstrohheit 307
Leidige Sucht 307
Tacthaltung 307
Klangschattirung 308
Genaue Spielweise 309
Spielkunst 310
Modellirung 310
Gestaltung 312
Zeitbewegung 312
Musikstücke 313
Altes und Neues 315
Gesellschaftsstücke 317
Musikschaffen 317
Beruf 318
Persönlichkeit 319
Manieren 320
Kennzeichnung 321
Schülerweise 321
Schülerhochmuth 322
Elternpflicht 323
Unnöthige Abwehr 324
Nothwendige Rücksicht 325
Vollendung 325
Durchbildung 326
Tänze und Tanzspielen 327
Virtuosenthum 329
Quintessenz 331

Erster Theil.

Allgemeine Grundzüge.

I.

Die Wahl der Musikstücke.

Allgemeine Grundsätze.

Eine der wichtigsten Angelegenheiten für den Musikunterricht ist die Wahl der zu spielenden Werke; denn durch diese wird hauptsächlich die ganze innere Musikbildung im Schüler begründet. Man hat in diesem Punkte feste, gute Grundsätze zu fassen und getreu an ihnen zu halten.

Zunächst stellen sich zwei Hauptfragen:

1) Welche Art von Musikwerken ist zu wählen?
2) In welcher Folge sollen sie dem Schüler vorgelegt werden?

Die erstere Frage bezieht sich auf die eigentliche Musikbildung, die zweite auf die technische Entwickelung.

Die Antwort auf die erste Frage ist folgende:

Man gebe dem Schüler, sobald er überhaupt die Fähigkeit dazu erlangt hat, vorwiegend solche Stücke, deren Inhalt den pädagogischen „Zweck“ der Musik

erfüllt: wahre Aeußerung des Seelenlebens in schöner Kunstform, Veredelung des inneren Menschen.

Doch wäre es schlimm, wenn das Halten an diesem Hauptsatze in pedantische Einseitigkeit ausartete, so z. B., daß dem Schüler Nichts als classische, ernste, gehaltvolle Musik dargeboten würde. Abgesehen davon, daß auch die Sinne für sich ein Recht haben, ist das Neue, Reizende, wie auch das nur oberflächlich Heitere, keineswegs als nicht würdig, sondern (wenn es nur echt künstlerisch ist) als gleichfalls berechtigt mit dem guten Alten, Classischen und Ernsten zu begreifen.

Jedes Genre, überhaupt jedes correct geformte Werk, in welchem ein Reiz edler Art liegt, darf dem Schüler dargeboten werden.

Außer der pädagogischen Musikbildung an sich ist aber später auch noch die Kenntniß der Musikliteratur zu bedenken, nicht nur vom rein künstlerischen, sondern auch vom historischen Standpunkte aus. Demzufolge soll Alles, was an Musik da ist, dem Musikstudirenden zugänglich sein. Dies ist nicht so zu verstehen, daß er jedes vorhandene Musikstück kennen lernen solle, sondern er soll ganz im Allgemeinen nur jede Musikgattung, jede Kunstrichtung, welche sich irgendwie in irgend einer Kunstsphäre und überhaupt in der Welt geltend macht oder gemacht hat, nach und nach, im Verlaufe der Jahre, in ihrem Wesen erkennen, und, in richtiger Würdigung ihres Zusammenhanges mit dem Ganzen, erfassen lernen.

Die gediegenste Musik eines Bach, Haydn, Mozart, Beethoven u. A., wie die flachste eines Donizetti, Verdi, Rosellen und dergleichen, soll dem Schüler während der Jahre seines Unterrichts (deren etwa zehn bis zwölf angenommen werden mögen) bekannt werden. Nur ist dabei zu bemerken, daß solche oberflächliche Musik auch nur beiläufig, z. B. im Vomblattspielen, kennen zu lernen ist.

Vor Allem aber ist dahin zu wirken, daß der Lernende erst überhaupt die Fähigkeit zur richtigen Erkenntniß erhalte, womit er das Gute als gut, das Schlechte als schlecht befinden kann. Um dahin zu gelangen, muß der Sinn des Schülers erst einen gewissen künstlerisch-moralischen Grund erhalten: er muß im Guten erstarken und auf dem Wege der Natur zur wahren Kunst herangezogen werden.

Erst dann, wenn der Schüler das Gute liebt und es als solches mit dem Gefühl erkennt, darf man ihm auch das Falsche zeigen.

Hierauf stellt sich die Frage: welches ist das Gute und Schlechte, das Wahre und Falsche?

Da Gefühlseindrücke sich nicht mit Worten „beweisen“ lassen und die Musikstücke von wahrer oder falscher Gefühlsweise hier im Buche nicht klingend vorgeführt werden können, um lebendig zu überzeugen, — so muß sich der Beweis im praktischen Kunstleben selber bethätigen: man höre die Musik und entscheide mit gebildetem Urtheilssinne.

Doch kann hier immerhin Etwas des Bestimmteren auf jene Frage geantwortet werden.

Das Gute und Wahre hat, als das ursprünglich Natürliche, positiv Schaffende und darum selbständig-Lebensfähige, geistig eine ewige Kraft, die es erhält. Nur die Form, in welcher es erscheint, veraltet. Das Ueble und Unwahre ist aber das Gegentheil, die Verkehrung des Guten und also in betreffenden Werken undauerhaft: eine vorübergehende Mode, eine falsche Geschmacksrichtung in untergeordneten Kunstkreisen kann das Falsche zwar eine Spanne Zeit erhalten, dann aber fällt es durch innere Nichtigkeit zusammen — um neuen Nichtigkeitsproducten in derselben Sphäre Raum zu geben. Das Gute und Wahre hat aber solche innere Lebenskraft, daß es selbst die alternde Form mit ihrem welkenden Beiwerk aufrecht erhält und lange bleibt.

Das Gute ist also das Bleibende — das Schlechte hält sich nicht, es vergeht. Das Bleibende aber wird immer mehr ein „Altes": das gebliebene Alte hat sich somit als „gut" erwiesen. Es sind, außer der guten zeittrotzenden gesunden Volksmusik, also zunächst die sogenannten Classiker, wie Händel, Bach, Haydn, Mozart, Clementi, Beethoven, Schubert u. a., welche dem Clavierspieler dadurch heilig sind, daß sich ihre Werke im Verlaufe der Zeiten und Moden mehr oder minder lebendig, ja zum Theil blühend und frisch erhalten haben.

Wie es nun aber natürlich ist, daß diejenigen Kreise (Künstler und Laien), welche das Gute lieben, gleich-

zeitig das Schlechte mißachten und es übereinstimmend als solches erkennen: so scheidet sich auch unter dem Neuen, das noch nicht die Zeitprobe bestanden hat, das Gute von dem Schlechten im Sinne jener zurechnungsfähigen Kreise ab. Es können hier allerdings leichter Meinungsverschiedenheiten stattfinden, weil alles Neue zuerst ungewohnt wirkt, und weil bei Vielen schon das „Ungewohnte“ an sich (abgesehen von seinem Werth) unangenehm von Eindruck ist. Aber man kann immer mit guter Berechtigung annehmen: dasjenige Neue, das die Guten unter den Künstlern in den Urtheilsansichten spaltet, so, daß Diese dafür, Andere dagegen sind, hat immer Gutes in sich — denn sonst würde es die Gutgesinnten nicht für sich haben können —; der Grund der Spaltung ist eben, wie gesagt, in dem Ungewohnten des Neuen zu erkennen, weil dasselbe immer eine geringere oder stärkere Schärfe in seiner Wirkung hat, welche den Einen wohl-, den Anderen wehethut. Mit der Zeit, wo solche Werke auch immer vollkommener zu Gehör gebracht werden, wird das Ungewohnte ebenfalls ein Gewohntes, d. h. das Neue wird älter, und gehört dann früher oder später auch zu dem „Classischen“ (d. h. zu Dem von erster Classe, dem Mustergiltigen für alle Zeit). Es haben sich dann die Meinungen geeinigt, um sich in Bezug auf abermals hervorragendes „Neues“ wieder zu spalten. So ging es den Alten, so geht es den Gegenwärtigen, so wird es den Zukünftigen gehen.

Man hat also einen wesentlichen Unterschied zu

machen: erstlich zwischen solchem Neuen, das die Tüchtigen und künstlerisch Gesinnten unter den Musikern von Denjenigen im Urtheil scheidet, welche man sonst als oberflächliche oder unzurechnungsfähige Leute in der Kunst kennt — und zum anderen solchem Neuen, das nur die sonst als ehrenwerth bekannten Künstler unter sich in den Meinungen scheidet. Es ist in letzterem Falle mit absoluter Gewißheit anzuerkennen, daß ein derartiges Neues, das immer noch ehrenhafte Künstler auf seiner Seite hat, eine gute Existenzberechtigung habe. Dies sollten verständiger Weise selbst diejenigen Guten zugeben, welche es geradezu unverständlich und unangenehm finden. Es ist dies eine Freiheit und Objectivität des Urtheils über Andere, die man sich zu eigener Ehre bewahren, oder doch aneignen sollte.

Besondere Grundsätze.

Unter die Zeitgenossen Beethovens und Schuberts, welche für Clavier componirten und längst anerkannt sind, gehören gediegene Meister wie Clementi, Field, Dussek, Spohr, F. Ries, Onslow, Weber, Hummel, Moscheles u. a. Unter die nach-Beethovenschen entschieden anerkannten Componisten gehören Meister wie z. B. Mendelssohn, Schumann und später zu nennende.

Unter die Neueren, welche als Meister ersten Ranges anerkannt, über deren absoluten künstlerischen Werth die Meinungsstreite nicht überall ganz gehoben sind,

die aber unter ihren Verehrern Künstler und Kenner von erster Bedeutung zählen, gehören Meister wie Chopin, Henselt, Liszt, Rubinstein u. a.

Diese Meister stehen im Zusammenhange einer directen Reihenfolge mit jenen älteren Classikern Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Möge nun die Nachwelt, nach vollendeter Zeitprobe, die Reihenfolge als eine auf- oder abwärts-, oder auch als nebeneinandergehende erkennen: die Bedeutung dieser Meister wird schon in solchem Zusammenhange zu begreifen sein.

Es wurden vorhin zumeist Namen von erster Bedeutung in ihrer Art genannt; — es gab aber und giebt der Meister noch eine Anzahl, welche ebenfalls eine hervorragende Stellung einnehmen, jedoch eine besondere Kunstrichtung nicht selbständig vertreten; sie wandeln in den von den Ersten geebneten Bahnen und stehen ihnen auf tieferer Staffel nebenan oder ziehen ihnen nur nach.

Die vorhin erwähnten Meister außer Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn u. a., nämlich die specifischen Claviercomponisten Clementi, Field, Hummel, Moscheles u. a., sind zum Theil einer besonderen Kunstsphäre angehörend, die sich enge an das instrumental-Mechanische knüpft und darum von materiellerer Art ist. Es ist dies die Kunstseite der Virtuosität und der Composition für den Zweck derselben. Diese Sphäre ist keine rein künstlerische, weil es sich darin nicht um den Ausdruck des Geistigen allein, sondern auch noch um äußeren Glanz handelt.

Man kann solchem Zwecke aber ebensowohl in künstlerischer als auch in niedrig-unkünstlerischer Weise genügen. Daß die Virtuosencomposition überhaupt ihre hohe Berechtigung hat, zeigt sich schon darin, daß selbst die größten Meister, Bach, Mozart, Beethoven, Schumann u. a., mit Begeisterung glänzende Concertstücke dafür componirten: sie ließen sich aber mehr zu solcher Sphäre herab, als daß sie heimisch darin gewesen wären. Jene specifischen Claviercomponisten sind ebenfalls Meister erster Classe, doch aber im Sinne der untergeordneteren Sphäre der Virtuosität; als rein-künstlerische Producenten sind sie von zweiter Classe. Den älteren Namen Clementi, Hummel, Moscheles, Dussek, Field, welche sich an das Clavier-Instrumentale binden, schließen sich die neueren bedeutendsten Meister Chopin, Henselt u. a. an. Liszt gehört ihnen als Spitze zu, doch wendet sich seine Bedeutung jetzt eben von dem virtuos-Zwecklichen zum reinkünstlerischen Produciren, wenn auch in einer bis jetzt noch im Kampfe mit den Meinungen stehenden (doch jedenfalls hochbedeutsamen) Form. Meister wie die vorhin genannten sind als Virtuosen zugleich gediegene Musiker, ihre Werke sind von schönem Glanze; — dieser Glanz schillert aber zwischen der Bedeutung reiner Kunstgenien und Virtuosen, in deren Werken und Wirken ein Theil des technischen Materials übrigbleibt, das nicht im Geiste aufgeht, sondern rein um der äußeren Brillanz willen besteht.

Historischer Ueberblick der Clavierliteratur.

Bei der Wahl von Musikstücken ist die Erkenntniß des historischen Zusammenhangs der Claviercomponisten von wesentlichem Nutzen; man muß sich wenigstens ein ungefähres Zeitbild aus den Lebenslinien derselben zu machen im Stande sein, um ihre Werke richtig würdigen zu können. Eine kleine historische Skizze sei darum hier eingeschaltet.

Die Musik hat ihre zwei Hauptbedingungen in der Composition und der Execution: was der Geist schuf, soll ausgeführt werden; daher steht in der Musik zweierlei Art von Können einander gegenüber: die Composition und die Execution. Jedes will für sich allein geübt sein und Jedes muß folglich als ein besonderer Kunstzweig betrieben werden. Dies kann so weit führen, daß ein Künstler blos darum spielt, um seine Fertigkeit in der Execution bewundern zu lassen (man denke nur an Bravourstücke und dergl.); andrerseits kann es kommen, daß Einer blos darum componirt, um seine Compositionskunst zu zeigen (man erinnere sich an contrapunktisch gekünstelte Werke ohne Inhalt). Jedes für sich allein ist eben nicht volle, wahre Kunst, es hat nur insofern eine Berechtigung, als es überhaupt nicht im Sinne von wahrer Musik geboten wird und dieser also nicht nur keinen Schaden thut, sondern ihr sogar mittelbar nützen kann, wenn die betreffenden Arbeiten nur sonst in ihrer Art gut sind.

Wo die Phantasie rein geistig schafft und aus innerer Nothwendigkeit einen großen Aufwand von Virtuosität gebraucht, um die Idee zu Gehör zu bringen (wie bei Bach, Händel, bei Beethoven in seinen Sonaten, in Schumanns Compositionen), da ist die Virtuosität im schönsten Bunde mit der Musik: sie ist Material wahrer Kunst. Wo andrerseits ein Virtuos die Idee, einen gewissen Aufwand von Bravourtechnik zur Schau zu bringen, als feinmusikalischer Geist mit Kunst, Originalität und Adel verwirklicht, da ist die Virtuosität als solche von großer, wenngleich einseitiger Kunstberechtigung (wie bei Clementi, Hummel, Moscheles, später bei Chopin, Henselt, Liszt).

Da nun Schaffen und Spielen die eigentliche Existenz der Musik vermitteln, so geht auch Beides, wie zwei Wege nach Einem Ziel, neben einander als eigentliche Compositions- und Virtuositätsgeschichte. Zuweilen vereinigen sich beide Pfade in Einer obersten Meistergestalt (Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn), während die zwei Wege einzeln in untergeordneten Meistern gesondert weiter gehen, und wie zwei Kunstfäden fortgesponnen werden.

Die Claviercomponisten-Reihe, auf dem Grunde einer bereits ausgebildeten Virtuosität, beginnt schon früh in Deutschland und hat zu ihren größten Meistern: J. S. Bach (geb. 1685, gest. 1750) und G. F. Händel (1684—1759); — in Frankreich Franç. Couperin (1634—1694) und J. L. Marchand (1669—1737); — in Italien Domenico Scarlatti (1683—1760) u. a.

Wenn man die Linie Bachs und Händels als die der gehaltvoll-musikalischen Virtuosität betrachtet, wo das technische Material im Dienste des Geistes stand, wenn man andrerseits die Scarlattis und Couperins als die der ausschließlichen Virtuosität erkennt, wo die instrumentale Technik und die Klangwirkung den Schwerpunkt beim Schaffen bildet, welchem die Phantasie dienstbar gemacht wird: so zeigen sich diese beiden, oft weit aus einander laufenden Linien erst bei Haydn (1732—1809), später bei Mozart (1756—1791) und dessen Rivalen im concertanten Clavierspiel, Clementi (1752—1832), so genähert, daß sie gleichsam in einander gewebt, oder eine Art Knotenpunkt zu bilden scheinen. J. B. Cramer (geb. 1771), ein Schüler Clementis und Componist der unsterblichen, unumgänglichen Etuden, ist mit hierher zu gruppiren, indem er, wie auch der später-kommende Field (1782—1832), zwischen Mozart-Clementi und Hummel-Moscheles eine classische Vermittelungs-Epoche darstellt. Mozarts virtuose Claviermusik und Clementis musikalische Claviervirtuosität laufen dann eine Weile als Eine Linie mit einander fort, so daß bald diese, bald jene dominirt; dies zeigt sich in einer Reihe von Claviervirtuosen zweiten Ranges jener auf Beethoven hinführenden Epoche, deren nun verschollene, doch einst berühmte Namen unter anderen waren: Sterkel (1750—1817); Kotzeluch (1753—1814); Steibelt (1755—1823); Wölffl (1772—1812). —

Die Compositionen Steibelts besaßen damals den meisten modernen Glanz bei solider musikalischer Form; sein Edur-Concert, und besonders das Rondo daraus (l'orage), wurde und wird noch jetzt hier und dort verwendet. Wölffl ward ein Rival Beethovens als Clavierspieler in Concert und Gesellschaft, dazu hatte er Ruf als genialer Improvisator. Aus Clementi gehen dessen Schüler Cramer und Field, aus Mozart geht dessen Schüler Hummel (1778—1837) hervor, welche Drei den gediegenen musikalisch-virtuosen Faden weiterspannen. Cramer, und besonders Field steigerten die Clementischen Sonatenläufer zur entwickelten Concertpassage. Field wußte sich als selbstständiger genialer Melodiker (in seinen Notturnos, seinem „Reviens" u. dergl.) dauernden Einfluß bis auf heute zu erwerben; denn unsre modernen kurzen liedartigen Clavierstücke, mit und ohne Passagenzuthat, stammen im Grunde von Field ab. Hummel hingegen excellirte vorwiegend dadurch, daß er die Mozartsche Concertpassage, weit über Field hinaus, in eigener moderner Weise technisch weiterbildete, indem er den Glanz des Figuren- und Läuferwerks bedeutend steigerte und der Passage gediegenen harmonischen Inhalt, auf dem Grunde Mozartscher Modulationsweise, verlieh. Mit Hummel ist Moscheles (geb. 1794) zusammen zu nennen; dieser ist jenem ebenbürtig, nur ist Hummel der Vorgänger, und Moscheles konnte so durch ihn gewinnen. Ist Hummel mehr das Gemüthliche in seiner Musik eigen, so zeigt Moscheles

den Geist der Reflexion, wie er andeutungsweise schon auf eine Seite der späteren Epoche hinweiset. Ferd. Ries (1784—1838) gehört, ein Schüler Beethovens, der vorigen Gruppe mit an; sein vortreffliches Cis moll-Concert steht etwa zwischen Hummel und Moscheles.

Es giebt schon früh einen Punkt, wo sich aus der ursprünglich starkgeistigen, vollgenialen Schöpfungsader, wie sie in Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert enthalten, eine mehr weiche und sinnlichere abzweigt: die Sentimentalität. Sie tritt verschiedenartig, hier wahrer, kräftiger und geistiger, dort schwächlicher, empfindelnder, affectirter auf. Dies Letztere war namentlich erst in neuerer Zeit der Fall; dagegen ist sie früher, z. B. in Bachs Söhnen, Wilh. Friedemann Bach (1710—1784), C. Phil. Emanuel Bach (1714—1788), — dann später bei Field und Dussek von edler und kunstberechtigter Art. Sie feiert in Letzterem ihre Verbindung mit der eigentlichen modernen Virtuosität und bleibt dabei noch ein keusches Kunstgewächs. Diese keusche Sentimentalität begegnet sich mit der musikalischen Klangsinnlichkeit, wie sie über dem Grunde genial gehandhabter Harmonik und Melodik in originaler technischer Form erscheint, in den Clavierwerken C. M. v. Webers, der uns so die Virtuosität im Bunde mit schöngeistiger Sinnlichkeit und mit modern-gefühlvollem Ausdrucke vorführt.

Bei Hummel-Moscheles theilt sich die Linie wieder, indem sich zwei gesonderte Fäden wahrnehmen

lassen. Der Eine leitet die höhere musikalische und charakteristische Ader fort auf dem Wege über Tomaschek (1774—1850), L. Berger (1777—1839), ferner über Fr. Schneider (1786—1840), C. Löwe (1796), und führt über eine Reihe weniger bekannt gebliebener Meister — endlich in specieller Hinsicht auf Claviercompositionen bis zu Mendelssohn (1809—1847), dem Schüler Bergers. Der andere Faden aber führt den Hummelschen Inhalt, sehr verdünnt und immer seichter werdend, durch Friedr. Kalkbrenner (1788—1849); C. Czerny (1791—1857) und H. Herz (geb. 1803) weiter. Letztere drei Meister sind geborene Deutsche; Kalkbrenner und Herz französirten sich aber, sowohl dem Wohnorte, als auch der Compositions- und Spielweise nach. Jener Hummelschen musikerfüllteren Virtuosität trat so mit Kalkbrenner die moderne Virtuosität im einseitig Technischen, formell Abgeglätteten gegenüber. Der zu immer größerem Glanze gebrachte Mechanismus florirte — nur die äußerlich correcte grammatische Structur, welche bei den genannten französirten Künstlern, vorzugsweise jedoch bei Herz, immer noch anzuerkennen ist, blieb von der musikerfüllten Virtuosität Mozarts: man sah in der äußeren Eleganz und Bravour so sehr das Hauptsächliche, daß selbst die Werke eines Beethoven nur nebensächlich von den Helden der Mode angesehen wurden.

Wie nun Haydn-Mozarts Geisteszug in Beethoven (1770—1827) und neben ihm in Franz Schubert (1797—1828) zum höchsten Gipfel einer

ganz neuen musikalischen Aera führt, und dort mit einem großen neuen Ideale auch neue technische Formen schafft: so wächst auch die Virtuosen-Linie bis zu ihrem Gipfelpunkte Liszt fort (geb. 1811). Wie Beethoven das ganze geistige Reich, so beherrscht Liszt das gesammte Reich der Technik — doch so, daß seine Kunst bei ihm persönlich in zwei Seiten zerfällt: die eine ist die musikalisch-schöpferische, welche mit der genialen Auffassung und Ausdrucksweise tief in Beethoven wurzelt; die andere ist die rein virtuose Ader, welche diesen Zweig bis zur alleräußersten Entwickelung bringt, so, daß selbst gegenüber den kühnsten und schwierigsten Clavierkunstwerken in Liszt noch ein unerschöpflicher Ueberfluß an Virtuosität vorhanden war, die nicht zu ideeller Anwendung gelangen konnte und nun in grandios naturwüchsiger Einseitigkeit für sich wucherte. Es verband sich schon hier mit Liszts enormer Technik eine Art Compositionsvirtuosität im geistvoll-speculativen Ergreifen kühner und eigenthümlicher Figuren, verbunden mit originellen Harmonien, — und zwar entstand das Alles aus dem Grunde einer glühenden romantischen Phantasie und lebhaft erregten Kunstleidenschaft, wie sie in ihrer Art ein Resultat so großer als vielseitiger, feiner Menschen- und Geistesbildung ist. Der Virtuos war hier poetisch erfüllt: die Passage und Bravour wurden idealisirt durch poetische Erregung der schaffenden Phantasie. Mit Liszt haben an dieser Vergeistigung der Passage zugleich Chopin (1810—1849) und Ad. Henselt (geb. 1814) Antheil.

Chopin und Henselt, Beide wie glühender Süden und gemäßigte Zone zu einander stehend, repräsentiren vereint mit Liszt die Virtuosität in der Verschmelzung des culminirenden Mechanismus mit der musikalisch durchdrungenen Technik und der schöpferischen Kunstgeistigkeit. Liszts Gegenseite ist in Thalberg (geb. 1812) zu erkennen, der gegenüber der schöpferischen nnd genialen Virtuosität mehr den Mechanismus als solchen (ausgehend von Czerny-Herz-Kalkbrenners Standpunkte) zur einseitigeren Entfaltung brachte, und zwar auf dem Grunde musikalisch formaler Solidität im herkömmlichen Genre, bei schaffensmatterer Phantasie. Diese wurde nicht, wie bei Liszt, poetisch und menschlich-leidenschaftlich erregt, um dann ekstatisch in die Tasten zu greifen — sondern vielmehr die Tastatur und ihr williger Mechanismus selber, in Anwendung auf musikalische Formbildung, bestimmte Thalberg zum Schaffen.

In aristokratischen Kreisen aufgewachsen, cultivirte Thalberg ausschließlich die beliebten gesellschaftlich-conventionellen Concertformen, deren Inhalt über die graciöse Phrase wenig hinausgeht, vielmehr in dem Ausdrucke glatter Eleganz und opernhafter Sentimentalität vollständig aufgeht. Aber Thalberg war in dem Genre der brillirenden Finger-Mechanik schöpferisch: er verlieh dem Claviersatze (d. i. die Architektonik in der grifflichen Zusammenfügung der melodischen und harmonischen Formen) größeren effectuirenden Formenraum und mannigfaltigeren, oft fein und original construirten

Bau, dessen Gliederung vielfacher Schattirung fähig war. Diese klanglich höchst wirkungsreiche Modernisirung der Satzfactur ist ein bleibendes positives Verdienst Thalbergs.

Chopin und Henselt weichen nicht nur in der Technik, sondern in ihrer ganzen Anlage, jeder in seiner Art, von Liszt ab. Dieser scheint durch die Spielkunst zur Compositionskunst gedrungen zu sein; Chopin zeigte aber schon früh eine originale Compositionsader und drang von dieser aus, durch den Einfluß des musikalischen öffentlichen Lebens angeregt, zur Virtuosität vor. Henselt scheint von Anfang an eine natürliche musikalisch-schöpferische Gemüthlichkeit, mit dem Virtuosentriebe verbunden, besessen zu haben; sein Phantasiebereich ist lyrisch und nur bis zur mäßigen Leidenschaft gesteigert, herkömmlich, was die Eleganz und feine Haltung in der Form betrifft, doch wahr im Inhalte empfunden: die gemüthlich erwärmte, poetisch verklärte und melodiedurchwebte Passage ist Henselts Bereich. Chopin steht dem reindeutschen Henselt und dem universellen Liszt, durch eine eigene Mischung der polnischen und französischen nationalen Charakter-Elemente unterschieden, gegenüber, als ein Originalgenie der höheren pariser Musiksalons; die elegische Färbung seiner Ideen, im Gefühle der Trauer seines Volkes, gebannt in die Formen nationaler und gesellschaftlicher Tänze — das allein sind schon geeignete Bestandtheile zu originellem musikalischen Inhalt, abgesehen von der besonderen inneren Persönlichkeit Chopins.

Wie seit Beethoven das romantische Element in einem freien, unbegrenzten Gefühlsleben in die Musik als Inhalt kam, so zieht sich diese Ader durch Weber, Chopin, Liszt, Henselt, und dringt so auch in die specifische Virtuosität ein, deren technische Formen dadurch eben das Aufregende erhalten, worin sich die moderne Virtuosität von der älteren, ruhigen unterscheidet.

Man hat von frühe an wahrnehmen können, wie jede neue Virtuosen-Epoche, nachdem sie die technischen Formen erneut und zum praktischen Allgemeingut gemacht hatte, wieder auf einige schaffende Genies hinführte, welche die gewonnenen Mittel nach ihrer persönlichen Art und Weise zu reinen Ideen-Zwecken anwendeten, bis sich dann diese „persönliche" Schaffensweise ihrerseits wieder verbreitete, um in anderen, nicht selbständigen Talenten verallgemeinert und weitergebildet zu werden. Es folgt so auf eine vorwiegend virtuose Zeit gewöhnlich eine von dem neuen Ideale bestimmte Epoche des charakteristischen Schaffens.

Nach der Hauptthätigkeit der Meister Liszt, Henselt und Chopin im Clavierspielbereiche folgt so die Laufbahn der Meister Mendelssohn (1809—1847) und Schumann (1810—1856), welche Beide die seit Bach errungenen Formen, im Geiste ihres persönlichen Talentes und ihrer Zeit, zu neuer Verwendung brachten. Während Mendelssohn, mehr in der etwas sentimental-lyrisch gestimmten Gegenwart wurzelnd, durch allgemeinverständlich (objectiv) dargestellten Toninhalt schnell Popularität fand, durch seine hohe Gestaltungskunst

und immer edle Ausdrucksweise sich aber einen Ehrenplatz in der Reihe deutscher Tonmeister errang, — konnte Schumann durch seine ganz eigene (subjective) originale Tonsprache nicht sogleich ein weiteres Verständniß finden: seine besondere (durchaus nicht schwächlich-empfindelnde) Art, in der sich die geistige Höhe seiner Zeit durch Verschmelzung der Reflexion mit ästhetisch gebildeter Gefühlsweise spiegelt, verlangt entweder ursprünglich im Hörer vorhandene Sympathie mit Schumanns Genius, oder ein eifriges hingebungsvolles Eindringen in seine Kunstwerke; — hieraus folgt: daß Schumanns allgemeines Verständniß erst im Laufe der Zeit sich finden kann, wie auch, daß dieser Meister weiter in die Zukunft reicht und länger neu bleiben wird, als Mendelssohn. Während so Mendelssohn mehr das conservative Element in der Kunstentwicklung vertritt, repräsentirt Schumann den Fortschritt auf organisch-natürlichem Wege. Schumann zog darum nicht nur unwillkürlich diejenigen neuen harmonischen und rhythmischen Ausdrucksmittel zu sich heran, welche in seinen originalen Zeitgenossen erwuchsen, das Angeeignete natürlich in seiner Art umwandelnd (so findet man in der Tonsprache Schumanns hie und da eine Chopinsche Nuance, auch finden sich Kühnheiten in seinem Claviersatze, welche an Liszt erinnern), sondern Schumann bereicherte das Musikelement auch aus eigenstem Phantasievermögen mit unendlich mannigfaltigen feincombinirten Formen des harmonischen, contrapunktischen und architektonischen Satzes,

dessen Details in Schumanns Werken in ganz neuem Lichte erschienen, die zarten Stimmungswebungen im Gemüths- und Geistesleben mit intensiv wirkender psychologischer Wahrheit des Ausdrucks widerspiegelnd. Bei Mendelssohn hingegen sind es vielmehr die rückwärts deutenden Meister Hummel, Moscheles, Weber, welche in seiner Claviertechnik durchschimmern; der Claviersatz hat die einfachere, auf gewöhnlicher handgrifflicher Form beruhende Structur, die Passage ist meistens in schlichten Leiter- und Accordformen gehalten und wirkt mehr im Sinne temperamentvoller Coloratur, denn als nothwendige Ausdrucksform gedankenkräftiger Phantasiegebilde. Die „Concerte“ Mendelssohns und Schumanns gewähren hierzu die interessantesten Vergleiche.

Die bereits erwähnte eine Seite Liszts, die Virtuosität für sich allein, verschmilzt sich mit Thalberg in einer Anzahl von Künstlern zu mehr oder minder glücklicher Einheit; Thalberg ist dabei ein formell bindendes Moment, welches da zähmt, wo Liszts Feuergeist über die Grenzen der Phantasie und deren gebräuchliche Formen des Könnens hinausströmen will. Wie die an die Kerze gebannte Flamme, so wird Liszts geistig-virtuoses Fluidum auf Thalbergschen Passagentypen ruhig und unschädlich dahingetragen. Eine Reihe berühmter und beliebter Meister bezeichnet diese Liszt-Thalbergsche Alliance, so z. B. Dreyschock (1817), Litolff (1820), Prudent (1820), Th. Kullak (1820) u. a.

Außerdem ist eine parallel laufende Virtuosengruppe

zu erwähnen, die mit Thalberg andere Elemente, als Lisztsche, verbindet; z. B. Th. Döhler (1814) verbindet die Czernysche mit der Thalbergschen Richtung, in welcher sich also das Flache einer blos sinnlichen Klangwirkung mit der höheren technischen Bravour paart: denn bei Czerny waltet die einfache „Geläufigkeit" auf dem Grunde handlich gelegter gewöhnlicher Harmonie und zwar freundlicher, aber ungeistiger Melodie; bei Thalberg aber bietet sich dasselbe in weit grandioserem technischen Gewande und zugleich in einem originalen Claviersatze, der die Klangfarben mehr cultivirt und sich zu großartiger Breite entfaltet.

Taubert (1811) verbindet sich in seinem Claviersatze mit Thalberg, zieht aber Elemente jener Charakteristiker an sich, die ihrerseits mit Hummel zusammenhängen und als deren Vertreter L. Berger angeführt worden ist.

Zwischen der eben aufgestellten Gruppe und Mendelssohn (dem sensitiven Romantiker) und Schumann (dem subjectiv-romantisch-phantastischen Spiritualisten) findet Stephen Heller (geb. 1815) seine Stelle: er ist Originaltalent zweiten Ranges und hat in seinen Compositionen das allgemeine gediegene deutsche Charakterwesen mit den französischen Tugenden der Klarheit, Leichtigkeit und Facturglätte glücklich verschmolzen; seine eigenartige Ausdrucksweise spricht sich in interessanten, wenngleich zuweilen etwas nüchternen und kurzathmigen Formen aus, denen aber immer eine von innen heraus wirkende Stimmung zu Grunde liegt.

Neuerdings traten Virtuosen, wie z. B. Alfred Jaell (1830) u. a., hervor, welche in Factur und Schliff, wie auch in der Compositionsweise, mit Thalberg verwandt sind, dazu aber als Spieler noch gewisse musikalisch gediegene Vortragseigenschaften bringen, wie solche aus der hingebenden Beschäftigung mit den besten musikalischen Geistesproducten, wie Bachs, Händels, Beethovens, Mendelssohns und Schumanns bedeutenden Clavierwerken, hervorgehen.

Der letztgenannte Meister, Schumann, hat in Verbindung mit Mendelssohn eine Art neuclassische Epoche hervorgebracht, in welcher das edelste moderne Kunstleben mit dem altclassischen eine Verbindung feiert, die durch das eigenthümliche Genie jener Meister vermittelt ist. Diese neuclassische Schule repräsentirt in der Virtuosität am reinsten Clara Schumann, geb. Wieck, ferner Carl Reinecke, Johannes Brahms. Noch andere bereits genannte, wie auch später noch zu nennende Künstler sind davon nur mehr oder minder berührt, indem sie, Gediegenes und Oberflächliches begünstigend, als Virtuosen einen gewissen Zwiespalt ihres künstlerischen Charakters wahrnehmen lassen, wie z. B. Litolff, Jaell, W. Krüger, Löschhorn u. a.

In den unmittelbaren Schülern Liszts, z. B. Hans v. Bülow, D. Pruckner, Hans v. Bronsart, Carl Tausig u. a., führt sich eine Linie der Claviercomposition und des Clavierspiels weiter, welche vorwiegend die Verwendung der neuesten technischen Mittel zu ideellen, besonders zu poetischen Programm-Zwecken

eifrig und mit Glück erstrebt, kurz: die Vergeistigung des Technisch-Virtuosen bethätigt, deren weitere Entwickelung erst in späterer Zeit objectiv zu würdigen sein wird. Jugendkräftige, geniale Künstler, wie die genannten, sind dazu berufen, die musikalischen Zustände vor schädlichem Stillstand zu bewahren: sie ziehen frische Geisteselemente an sich und gründen den aufsprießenden neuen Ideen (welche als solche immer eine Zeit des Kampfes um ihre Fortdauer zu durchleben haben) eine Stätte.

In Verbindung mit diesem neuesten Höhenzuge geistdurchdrungener Virtuosen und Componisten steht Anton Rubinstein. Dieser haftet als genialer Componist und Virtuos an den Ausläufern Beethoven-Mendelssohnscher Adern: sein urkräftig-schaffender Künstlergeist scheint zwar durch anhaltenden Aufenthalt in dem von der anregenden Kunstwelt fernen Rußland, wie auch durch äußere Einwirkungen der großen Welt hie und da beeinflußt, so daß ein begonnener kühner Aufflug zuweilen in flüchtiger Stimmung ermattet; dennoch aber bleibt er eine sehr bedeutende künstlerische Capacität, deren großartiger Phantasie-Inhalt sich bereits in herrlichen Werken bethätigte. Als Virtuos die Meister Liszt, Chopin, Henselt voraussetzend, bringt Rubinstein ein bedeutendes Theil von Originalität hinzu, welche, sich mit jenen verbindend, eine auf sich selbst gestellte Künstlerpersönlichkeit aus ihm macht. Rubinstein bildet einen ergänzenden Gegensatz zu der vorhin genannten (um Liszt gruppirten) Künstlergesellschaft: lebt

in dem Schaffen derselben ein Moment der Reflexion, welche die Phantasie mit einem bewußten Wollen zusammengehen läßt — so ist dagegen Rubinstein ein Wesen des unmittelbar producirenden Gefühles auf modernem Geistesgrunde. Wo jene mehr durch lebhaftes ideelles Interesse fesseln, da reißt Rubinstein in unwiderstehlichem, genialem Gefühlszuge mit sich fort.

Schon von den Hummelschen Seitenlinien an beginnt das Stammbaum-Gezweige derartig zu durchwachsen, daß die Linien landkartenartig durch einander gehn: so konnten vorhin nur die Hauptzüge in den bekanntesten Namen angedeutet werden; doch wären noch manche Kreuzungen früherer und neu werdender Linien zu bezeichnen, die zuweilen mit starkem Ansatze beginnen und dann in abgeschwächten Fasern auslaufen, wie auch umgekehrt, — oder die als mittlere Berühmtheiten und bloße Beliebtheiten geachtet werden. Hierhin gruppiren sich Namen wie Löhrß, Löschhorn, R. Goldbeck, J. Wieniawski, J. Pacher, Viole, Ch. Mayer, Kolb, Jean Vogt, Krüger u. a., welche mehr oder minder der Liszt-Thalbergschen Linie angehören, jedoch in verschiedener Bedeutung, so daß die einzelnen Eigenschaften der genannten Originale bei dem Einen mehr, bei dem Anderen minder hervortreten und Diesen stärker als Jenen machen. Das Maß der eigenen Productionskraft aber bestimmt dabei hauptsächlich das Charakteristische, das in seinem verflüchtigenden Wesen sich oft einer speciellen Analyse entzieht.

Auch die Einwirkung der französischen Schule auf

die deutsche (ursprünglich und im engeren Sinne „Wiener Schule“ benannt) kommt als wesentliches Moment hinzu, wo es gilt, den einzelnen Claviercomponisten ihre Stellung näher anzuweisen; es bestand und besteht hierin ein gegenseitiger Austausch der Spiel- und Compositions-Art, was Geschmack, Factur u. dergl. anbetrifft. Die französische Spielart ist am bedeutendsten nach ihrer Außenseite hin: Glätte, Eleganz, Aplomb, Brillanz, Klarheit, sinnlicher Wohllaut, rhythmischer Reiz, pikante Accentuation, pointirte Effecte u. dergl., wie man es in neuester Zeit, z. B. bei Lacombe, Ch. Wehle u. A., findet, sind die unumgänglichen Erfordernisse für ein französisches Publicum. Nimmt ein deutscher Clavier-Componist und -Virtuos, der eigenen Geist und phantasievolle Schöpferkraft, mit festem künstlerischen Charakter gepaart, besitzt, jene Eigenschaften an, so kann eine günstige Beeinflussung auf seine Composition, besonders im Concert- und Gesellschafts-Genre, nicht ausbleiben. Namen wie Thalberg, Ch. Mayer, J. Rosenhain, Schulhoff u. a. sind hier beispielsweise für die Concertcomposition, St. Heller u. a. für das charaktervolle Genre (bei vorwiegend treu-deutschem Wesen) zu nennen. Meister des großen Concertstyls, welche ihren künstlerischen Schwerpunkt im Deutschen haben, ihr Wesen aber mit dem Französischen verschmolzen, sind u. a. Liszt, Litolff. Wo aber jener innere Halt am echten eigenen Charakter fehlt, da wird der Ideenweg leicht ins Aeußerliche verflüchtigt, wenn der Einfluß der französischen Schule die Ober-

hand gewinnt. Dahin gehören Claviercomponisten wie die früher genannten Döhler, Dreyschock, Willmers, Ign. Tedesco, W. Krüger, Alfr. Jaell, Alex. Fesca, Wallace u. a., neben ihnen auch Kuhé, Benedict, Voß, Ant. v. Kontsky. Ist nun solche Veräußerlichung auch consequente Folge eines inneren Mangels an Geistes-Bestimmtheit, so war diese gleichwohl doch in manchen Fällen vorhanden — sie wurde aber durch äußere Erfolge und sonstige Einflüsse bestochen und vom Rechten abgezogen.

Entschieden gehaltlose Componisten-Charaktere, die im seichtesten Dilettantengeschmack um die Gunst der Menge buhlen und um jeden Preis ein Publicum gewinnen wollen, bezeichnen Namen wie Rosellen, Goria, Wely, Talexi u. a. Bei diesen ist es nur oberflächliche musikalische Schönthuerei, ohne jede Kunst, was als schlecht zubereitetes Unterhaltungsmittel für das geistlose Publicum geboten wird. Deutscherseits stehen jenen Fremden die Einheimischen Oesten, D. Krug, Ferd. und L. Beyer, Henri Cramer, Jungmann u. A. gegenüber.

Von Mendelssohn geht eine Nebenlinie wahlverwandter Componisten aus, welche Namen wie Sterndale Bennett (1808), Ferd. Hiller (1811), Rietz (1812), Gade (1817) u. a. nennt; die Kunst ist in den Werken dieser Meister in echt-Mendelssohnscher Würde und Weihe lebendig. Schumann und Mendelssohn haben Beide, in Leipzig sympathisch zu einander stehend, auf ihre unmittelbare Künstler-Umgebung eingewirkt, so

daß sich eine Reihe der ehrenwerthesten producirenden Anhänger in den Namen C. Reinecke, C. Grädener, Fr. W. Markull, L. Ehlert, Rob. Radecke, Woldemar Bargiel, S. Jadassohn, Th. Kirchner, C. Eschmann, A. Krause, Ad. Jensen u. a. folgerte, deren Claviercompositionen — bei mehr oder minder eigener Productionskraft — feine Kunstsinnigkeit und mit gebildetem Talent verwendete formale Gestaltungsfähigkeit offenbaren, die edlen Geister Mendelssohn und Schumann in sich reproductiv vereinigend.

Beide genannte Meister in ihrer Verbindung finden aber auch in einigen Componisten aus der Lisztschen Linie Anklingen und lebendige Verschmelzung: Künstler wie J. Raff, J. Brahms, Cäsar Franck, R. Volkmann u. a. sind hierher gehörige Namen von Bedeutung; beziehungsvoll zu ihnen stehen H. v. Bülow und überhaupt die Schüler Liszts, in denen sich jedoch das weichere Mendelssohnsche Element verflüchtigt und dagegen Schumanns männlich-spiritueller Genius, so wie auch eine selbständige, speculativ-reflectirende Richtung mehr zur Geltung gelangt.

Eine ehrenwerthe Gruppe von Componisten, welche von diesen beiden Meistern nur wenig merklich berührt wurde und welche sich zunächst etwa auf Berger, Schneider, Tomaschek, entfernter auf Bach, Beethoven in mehr oder weniger eigenthümlicher Reproduction zurückbeziehen ließe, bildet sich (im Gegensatz zu den mehr kosmopolitischen, Liszt und Thalberg verwandten Naturen) in Künstlern von specifisch deutsch-gediegenem We-

sen, wie z. B. A. Klengel (1790—1854), Kittl (1812), Bergt, Eduard Franck, Friedr. Kiel (1816), G. Flügel. Diese talentbegabten Componisten sind, unter einander betrachtet, von verschiedener Bedeutung und mehr oder minder ausgeprägter Individualität; der künstlerische Ernst ist ihr gemeinsamer Grundzug.

Eine Seitenlinie vereinigt Fäden, welche secundär von Thalberg auslaufen und zugleich Elemente der Mendelssohnschen, Hummel- und zum Theil auch Kalkbrennerschen Muse verarbeiten; Componisten wie Edm. Damcke, W. Speidel, F. Spindler, C. Evers, J. Weiß, O. Goldschmidt u. a. reihen sich da verschiedenartig nüancirt an einander. Mehr oder minder bezüglich zu den sich vereinigenden Linien Chopin-Henselt stehen u. a. Componisten wie Sig. Goldschmidt, Nowakowsky, deren Etuden, von trefflicher Art, hierzu maßgebend sind.

Von Hummel-Kalkbrenner (auch Weber) aus gehen Gezweige einer Anzahl Claviercomponisten, wie z. B. Aloys und Jaq. Schmitt, Genischta; — auch Norbert Burgmüller steht in Beziehung dazu. Jener Linie ferner verwandt stehen, mit einer starken Ader eigener Production, auch Marschner und Reißiger in ihren Clavierwerken, welchen sie sich jedoch nur nebenbei widmeten. J. W. Kalliwodas Claviercompositionen stehen zu denen des Letzterwähnten verwandt: die höhere musikalische Ergötzung, in kunstgewandter, doch nur leichter Form, charakterisirt die Clavierwerke der Genannten.

Unterrichtsliteratur.

In der allgemeinen Clavierliteratur bildet diejenige für den Unterricht ein besonderes Feld; fast jeder bedeutende Claviercomponist lieferte Etwas dazu, selbst Namen wie Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann u. a. glänzen in dieser Sphäre. Zu Bachs Zeit gab es viel strenge Uebungen in Stücken von bestimmten Kunstformen, von den zweistimmigen Präludien und Inventionen an, die freistimmige Suite hindurch bis zur Sonate, Fuge und Phantasie. Es war eigentlich eine Zuchtschule für „Musiker von Fach", der sich damals selbst „Liebhaber" unterwarfen. Nach und nach aber wurde der Dilettantismus immer größer, er forderte viele Lehrer, unter welche sich nach und nach auch die „Gefälligen" und Oberflächlichen einschlichen, die den Schwächen der Schüler und ihren flachen Neigungen fröhnten, zugleich als äußerstes Unterrichtsziel nur eine gewisse Geläufigkeit in leichten, gehaltlosen Passagen stellten.

So schied sich denn der Musiker-Lehrer von dem Dilettanten-Lehrer, es entstand nach und nach eine ganze Literatur sehr unkünstlerischer, seelenloser Unterrichtsstücke, bei denen weder der Geist, noch das Gemüth, wohl aber ausschließlich die Finger und der äußere Gehörssinn leitendes Princip waren. Wo ein tüchtiger Kern im Schüler lebte, da wandte sich dieser wohl später durch eigene Energie zum Besseren, das er aber so nur auf

Umwegen erreichen konnte: denn eine in flacher Unterhaltung verlebte Jugendzeit, in welcher die Eindrücke von so unwillkürlich bildendem oder verbildendem Einflusse sind, ist schwer oder gar nicht wieder einzubringen.

Die nach-Haydnsche und -Mozartsche Epoche, (wo bereits Hummel in seiner Schule gegen die nichtssagenden Opern- und Balletmelodien eiferte), war es besonders, welche jene Art von Literatur entstehen ließ: Ignatz Pleyel, Abbé Gelinek, Gyrowetz, Vanhall gehörten mit zu den Ersten der Dilettantencomponisten, deren moderne und berühmte Nachfolger besonders H. Herz, C. Czerny u. a. waren. Während Herz des Schwachen weniger gab, weil seine praktische Virtuosenwirksamkeit ihn mehr auf der Höhe des feinen pariser Salongeschmackes erhielt und diesem dienstbar machte, versank Czerny mehr und mehr in Fabrikgeschäftigkeit und Franzosen-Nachahmerei, indem er (neben einer kleinen Anzahl achtungswerther und auch kunstwürdiger Werke in Sonaten, Etuden, Uebungs- und Salonstücken) eine große Menge anregungsloser Fingerspielereien und Ohrenklingeleien fertigte. Ihm gegenüber stehen F. Hünten (1793), H. Bertini (1798), Duvernoy und Andere, theils in Frankreich geboren, theils dorthin übergesiedelt. Bertini mit seinen Etuden ist bei Weitem der Gediegenste von diesen Dreien; — Hünten hat neben etlichen sehr brauchbaren und auch nett erfundenen Sachen eine große Menge nichtsnutziger Dinge in die Unterrichtsliteratur gebracht. Neuere Deutsche, wie Diabelli, Chotek, Chwatal, Pacher u. a.,

dienten und dienen dem „unterhaltenden“ Unterricht in ehrenhafterer Weise.

Die weiter abwärts gehende Linie, bis zu den schon früher genannten Dilettantendienern, F. Beyer, Oesten, Henri Cramer, schwächt sich von Wohlfahrt an bis zur künstlerischen Nichtigkeit des musikalisch-formalen Wesens in Brunners anfangs besseren, später aber niederen Fabrikaten für Unterricht ab. Man wurde in der Dilettantenliebedienerei immer ausschweifender, so daß eine oder mehrere ganze Generationen seichter Musiktreiber entstand.

Die erste Reaction gegen die beginnende gefährliche Unterrichtsliteratur begann schon früher mit Hummels Clavierschule, in welcher einige bessere Stücke, theils von ihm selber, theils von anderen Zeitgenossen genannt werden; auch giebt Hummel eine Anzahl solider eigener Anfängerstücke in stufenweiser Fortschreitung.

Es war aber eine erklärliche Erscheinung, daß diese würdigere Unterrichtsliteratur im Beginne ihrer Aera in den Stücken für jugendliche und noch nicht musikalisch einsichtvolle Anfänger etwas trocken war: den früher herrschenden einseitig sinnlichen und formell-seichten Machwerken traten nun wohl ernste, reflectirte und formell „gearbeitete“ Stücke allzuschroff gegenüber. War damit für Anfänger der ersten Unterrichtsstufen weniger gesorgt, so wurde von edeln Meistern wie Clementi, Hummel, Moscheles, J. B. Cramer und verwandten Kunstgrößen, desto Schöneres für vorgeschrittene Schüler geschaffen. Auch Beethoven schrieb (z. B. in Op. 49, 79 ꝛc.)

einige leichtere und mittelschwere Unterrichtsstücke. Die Sache der Anfängerstücke nahm aber bald, schon mit einigen liebenswürdigen Stücken von Weber und Dussek, eine freundlichere Wendung, breitete sich weiter aus in den besseren Werken Kuhlaus, Aloys und Jaques Schmitts, A. E. Müllers, Diabellis, Czernys u. A., schwächte sich aber von da auf früher bezeichnetem Wege aufs Neue ab — bis zu einer sonst nie gekannten Flachheit, die sich in der bereits erwähnten Namenfolge: Wohlfahrt, Henri Cramer, Beyer, Brunner stufenweise kennzeichnet.

Die hiernach erfolgende zweite Reaction zum Besseren vollführten Rob. Schumann, C. Reinecke, Th. Kullak, A. Krause, C. Eschmann, Enckhausen, Heller u. A. (deren Bestrebungen auch die des Verfassers sind). Es soll der Fluth inhaltloser und zum Theil sogar incorrecter schädlicher Anfänger- und weiterer Unterrichts-Clavierwerke ein fester Damm durch Besseres gesetzt werden, als dessen Grundlage die (später zu besprechende) Volksmusik in einfachen Lied- und Tanzweisen, ferner die gefälligeren, handlich und in correcter Form gesetzten Sonatinen, Rondos, Variationen der früher genannten besseren Meister wie Kuhlau, Clementi, zum Theil auch Czerny, Hünten u. a. angenommen zu werden pflegen.

Von den letztgenannten Componisten schufen und schaffen Kullak, Reinecke, Eschmann, Heller für bereits vorgeschrittene Schüler; aber es sind von ihnen nur einzelne Werke eigens für Unterricht bestimmt.

Mehr, hauptsächlich in Compositionen für diesen Zweck — zugleich auch besonders für Anfänger, überhaupt für Schüler auf den unteren Stufen — waren und sind (vereint mit ihnen auch der Verf.) thätig: Knorr, Weiß, Krause; auch Chwatal lieferte in früheren Arbeiten einzelnes instructiv-Ergiebiges und musikalisch-Annehmbares (unter vielen fabrikmäßigen Arbeiten).

Außer den namhaft gemachten Künstlern giebt es noch viele (von gutem und schlechtem Rufe) zu nennen, doch würde das nicht nöthig sein, zumal der „Führer durch den Clavierunterricht" des Herausgebers solche in großer Anzahl enthält, welcher auch die einzelnen Stücke der Genannten, für bestimmte Bildungsstufen geordnet, anführt.

Es gilt jetzt hauptsächlich, alles inhaltlose Musikstückemachen zu verbannen und selbst für die Anfänger nur Stücke von einer gewissen künstlerisch-musikalischen Würde zu schaffen, d. h.: die Stücke sollen, selbst bei leichter Fassung, ob heiter oder traurig, immer dem Gemüthe entsprungen, von einer natürlich-lebendigen Phantasie correct geformt sein und zugleich sich der technischen und musikalisch-geistigen Entwickelung als fortschrittfördernd erweisen.

Die zweite Frage zu Anfang hieß:
in welcher Folge sollen die Musikwerke dem Schüler vorgelegt werden?

Hierauf ist kurz die folgende Antwort zu geben:

Alle Musikstücke sollen dem zunehmenden geistigen Fassungsvermögen und gleichzeitig der steigenden technischen Fähigkeit des Schülers angemessen sein. Da man im Allgemeinen annehmen muß, daß der Lernende (wenn auch noch so langsam) fortschreitet, so sind auch die Stücke in stufenweiser Fortschreitung vom Leichteren zum Schwereren zu wählen; doch nicht etwa so, daß jedes neue Stück auf einer entschieden höheren Stufe steht — vielmehr müssen so lange Stücke (von unter einander verschiedener Art) einer und der nämlichen Stufe gespielt werden, bis der Schüler sicher und fest auf derselben steht. (Man sehe den „Führer durch den Clavierunterricht“ unter der Rubrik „Lehrgänge“.)

Die geeignetsten Stücke für den Anfänger — nachdem er die ersten Elementarstadien absolvirt und sich bis zu „Stücken“ emporgearbeitet hat — sind solche, deren Inhalt ein gefälliger und zugleich gemüthlicher, deren Technik bequem claviergerecht und dem Wesen des Schülers angemessen ist. Derartige Stücke im leichten und doch musikalisch-würdigen Claviersatz sind aber leider nicht in großer Auswahl vorhanden und unter vielem Veralteten, Schlechten und Fabrikmäßigen oft schwer ausfindig zu machen. Die meisten Componisten von Unterrichtsstücken pflegen beim Schaffen derselben nicht von einer technisch- passenden musikalischen Idee, sondern nur von gewissen alltäglichen hand- und griffgemäßen Tastencombinationen auszu-

gehen — auf welchem Wege viele leidige bloße Tastencompositionen, Notenspielübungen, in stehenden und abgestandenen musikalischen Formen, ohne Gemüth und Phantasie, entstehen. — Daher kommt es, daß besonders die Anfänger während der ersten paar Jahre viel mit inhaltlosen Uebungsstücken ohne alle geistige Anregung und ohne rechte technische Förderung gelangweilt und wohl gar der Musik abhold gemacht werden: etwas Fingerübung und leeres (oft nicht einmal reizvolles) Ohrengeklingel ist Alles, was die meisten Anfängerstücke zu bieten pflegen. Die Wirkung ist dann, im günstigsten Falle, die: daß der Geschmack schon früh verflacht und die Musik nur äußerlich, von ihrer rein sinnlichen Seite, kennen gelernt wird; — im schlimmeren Fall aber ereignet sichs, daß durch solche unförderliche Stücke (deren Wahl nur von ungebildeten und folglich unfähigen Lehrern geschehen kann) jeder Fortschritt aufgehalten wird, Mühe, Zeit, Fleiß und sonstige Opfer vergeblich sind, und daß der Schüler gegen alles Musiktreiben einen Widerwillen bekommt.

Die bis hierher geführte kleine andeutende Skizze der Claviermusik-Geschichte ist nun von dem Lehrer lebendig aufzufassen und als Grundlage zu der Wahl der Musikstücke zu nehmen. Man muß wissen, wohin die Stücke gehören, wie sie im Ganzen der Musikgeschichte sich gruppiren, zu welcher Linie sie zu rechnen sind. Nur so, und bei wirklicher Bekanntschaft der Stücke, Etuden ꝛc., kann man den vorhandenen Stoff zu rechtem Zweck (wie später unter der Ueberschrift

„Musikalisches Talent und Behandlung desselben" noch näher angedeutet werden wird) verwenden.

Eintheilung des Unterrichtsmaterials.

Das ganze Unterrichtsmaterial ist von Anfang an in drei Arten zu sondern, nämlich in

Fingerübungen,
Etuden,
Musikstücke.

Zu den Fingerübungen gehören alle solche mechanische Exercitien, Tonleitern und accordische Formen, wie sie z. B. der Verf. in seinem Op. 70 „Mechanische und technische Clavierstudien als tägliche Uebungen für jede Bildungsstufe" in geordneter Auswahl für die ganze Lebenszeit ausreichend darbietet.

Zu den eigentlichen Etuden gehören alle in bestimmten Kunstformen gesetzten Fertigkeitsübungen, deren Inhalt gar nicht oder nur nebenbei auf sinnliche oder geistige Ergötzung zielt, hauptsächlich aber die Tendenz hat: die Technik herauszubilden oder sie auch zugleich zur Schau zu stellen. So unterscheiden sich einfache technische Nutz- oder Uebungs-Etuden und ideellere Kunst- und Bravour-Etuden als technisch-brillante Schaustücke. Die Titel der Etuden sind verschieden; früher nannte man sie (bis Clementi und auch noch zu Hummels

Zeit) „Exercitien“, „Präludien“ und derartig; jetzt pflegt man unter „Exercitien“ nur Fingerübungen und höchstens vereinzelte Passagensätze zu verstehen, unter „Präludien“ nur kurze laufende Phantasiesätze in Form von einleitenden Vorspielen bei Stücken, oder auch kleine abgeschlossene Stücke zu begreifen; Alles, was technische Uebung in längeren kunstmäßig geordneten Läuferstücken ist, heißt jetzt Etude.

Zu den Musikstücken gehören alle solche Compositionen, bei denen es im Grunde nicht auf eine äußere Tendenz, sondern hauptsächlich auf gedanklichen Inhalt, auf geistigen Genuß ankommt; wo die Musik selber Zweck, die Technik nur Mittel zu diesem Zweck ist; wo es also rein die Idee war, welche die Phantasie zur Composition anregte.

Eine wichtige Unterscheidung ist aber in Bezug auf die Musikstücke geltend zu machen: man muß sie unter sich in Gattungen theilen, um zur rechten Zweckverwendung gelangen zu können. Das Gute von dem Uebeln zu sondern, erfordert solide gebildeten Musiksinn, denn die Titelbenennung ist meistens bei guten und schlechten Stücken die nämliche („Rondo“, „Sonate“, „Variationen“, „Phantasie“ 2c.).

Man unterscheide zunächst rein künstlerisch-musikalische Stücke von bloßen Unterhaltungs- und Virtuosenstücken. Es kann eben ein einzelnes specielles Musikstück in seiner Art gut oder schlecht sein, die „Gattung“ ist immer gut, denn sie ist eine Abtheilung des natürlichen Kunst-Schöpfungsreiches.

Ist nun auch eine Musikgattung nicht zu verwerfen, so muß man doch nicht alle gleich hoch stellen, vielmehr jede nach ihrer Art betrachten und z. B. die Unterhaltungsmusik als tiefer stehend erkennen als die reine Kunstmusik; denn letztere ist reingeistiger, folglich höher stehend als erstere, die vorwiegend sinnlich und nur untergeordnet geistig ist.

Für die unterhaltungslustige und doch bildungsbedürftige Jugend ist eine Vereinigung des Charakteristischen und sinnlich Reizenden, zugleich des technisch Fördernden, zuträglich, wie man es z. B. in mittleren Stücken der großen Meister, oder in einzelnen Werken der Meister zweiten und dritten Ranges findet. Das frühere Kapitel mit der „historischen Uebersicht der Clavierliteratur“ giebt dahin gehörende Andeutungen.

Am verwerflichsten, weil am schädlichsten, ist die unwahre Musik, welche nur Gefühle auszudrücken scheint, indem sie sich in falscher, zwar äußerlich pikanter, doch sinnberückender Melodienschwelgerei ergeht: Affectation, Empfindelei in matt sentimentalen Phrasen; geheucheltes Pathos der Leidenschaft in bombastischen Effecten; weltschmerzelnde Trauer und kokettirende Liebenswürdigkeit — all dergleichen muß wohl erkannt und so lange ferngehalten werden, bis der rechte Sinn für das Gute im Schüler erstarkt ist. Proben zu solcher Musik findet man (außer in den Werken früher näher charakterisirter moderner Claviercomponisten) in neu-italienischer und französischer Opernmusik, in bänkelsängerlichen Liedern ordinärer Componisten u. dergl.

Sondert man auf diese Weise das Unterrichts-material, so wird der Schüler vor jeder unbestimmten Anschauung bewahrt, wenn man ihm entweder die Sachen erklärt, oder wenn man ihm vorerst keine „falsche“ Musik in Musikstücken ohne Inhalt zu üben giebt. Von der Befolgung solcher Grundsätze hängt zum Theil das Wohl und Wehe der Kunst und der Künstler ab: denn diese sind es, welche die Kunst als höheres Lebens- und Bildungs-Element fortpflanzen; nur eine gute und wahre Kunst kann auf die Dauer bestehen und segensvoll auf das Wohl der Künstler und Lehrer wirken — denn diese leben ja in der Kunst.

Bei der Wahl der mechanischen Fingerübungen sehe man auf das wirklich Bildende und Praktische für die Gelenke (damit die Langeweile wenigstens lohnend sei).

Bei den Etuden und Uebungsstücken sehe man auf das Instructive der Spielart, auf das Kunstwürdige und Geschmackvolle.

Bei den Musikstücken aber sehe man auf das Gehaltreiche, sinnlich-Edle und Schöne im Ausdrucke, auf das Charakteristische, Phantasie- und Empfindungs-volle in natürlich-kunstvoller Form. Bei den Unter-haltungsstücken, für Salon und zum Vorspielen, sehe man auf Geschmack der Motive und auf Anständigkeit in der Wirkung auf die Sinne, zugleich auch auf Correctheit und technische Handlichkeit des Satzes. Wo diesen Forderungen genügt ist, können derartige Stücke bei sorgfältigem Studium von Nutzen sein und sogar

günstig auf die angenehme Ausführungsweise selbst classischer Stücke wirken.

Ist der Schüler erst im soliden Geschmack befestigt, so sorge man auch, daß er im Verlaufe der Unterrichtsjahre Werke von jeder Epoche und Kunstrichtung in richtiger Würdigung kennen lerne.

Jede dieser drei Arten des Unterrichtsmaterials hat der Schüler täglich zu üben, indem er etwa ein Sechstheil seiner bestimmten Uebungszeit in Fingerübungen, ein bis zwei Sechstheile in Etuden, drei bis vier in Musikstücken verwendet. Auf diese Weise wird die gesammte praktische Kunstbildung in angemessenem Gleichgewicht fortschreiten.

Um den Schüler nach früherer Andeutung von der Naturmusik in die höhere Kunstsphäre zu leiten, ist es zweckmäßig, ihn (— sobald die nöthigen Vorbedingungen in einer gewohnheitsmäßig ordentlichen Spielweise der Fünftöne, Tonleitern und ersten Uebungsstücke erfüllt sind —) mit der Volksmusik beginnen zu lassen, weil diese am unmittelbarsten zum Gemüthe spricht. Dadurch, daß die Volksmusik einfach und natürlich-wahr ist, wird sie jedem Menschen von zarter Kindheit bis ins Alter verständlich und lieb sein. Auch hat der Inhalt guter Volksmelodien immer einen sehr bestimmten Charakter, der sich ungesucht zu erkennen giebt: dies erleichtert und begünstigt das Begreifen des Schülers, und fördert die Grundlage zu einem entschiedenen Vortrage — also die Kunst des Ausdrucks.

Der Verf. hat zu solchen Zwecken mehrere Werke

herausgegeben unter dem Titel „Volksmelodien“ und „Volkstänze“ aller Nationen, von der leichtesten bis zur schweren Spielart hinauf stufenweise geordnet. Für jüngere Spieler und Anfänger passen am besten die „Volksmelodien“ (deren erstes Heft einhändige Melodien in fünf Tönen zu beliebiger Auswahl enthält) und „Volkstänze“, welche in Braunschweig bei Litolff erschienen sind. Vorgeschrittene und ältere Spieler finden in den bei Hofmeister in Leipzig wie auch in der Ausgabe Op. 32 bei Siegel in Leipzig und Op. 93 bei Spina in Wien erschienenen passendes Material. Es giebt zwei- und vierhändige Ausgaben von lauter verschiedenen Melodien. Man lasse von solchen Stücken aber nicht zu viele nacheinander, sondern deren immer nur etliche üben und andere daneben und danach öfters privatim durchspielen, um zu anderer Zeit darauf zurückzukommen: denn Abwechslung ist nothwendig. —

Man pflegt die Musikstücke auch, nach ihrer Epoche und Geistesbeschaffenheit, ganz allgemein in classische und moderne, alte und neue, einzutheilen, und wendet das „Classische“ dann auch auf neuere Stücke an, wenn diese nach dem Muster der alten (und zugleich selbst musterhaft) geschaffen sind.

Das Classische hat seine bestimmten Formen, seine ganze Art und Weise vollendet. Das Moderne wird die seinigen einst erst geschaffen und als haltbar bewiesen haben: denn Jenes ist Product der Vergangenheit, Dieses der Gegenwart und Zukunft.

Die Formen der Vergangenheit liegen also fertig und übersichtlich da, sie sind von uns begriffen und haben sich vollkommen eingelebt; der Geist, der sie einst schuf, hat sich in ihnen formell gefestigt.

Der Geist der Neuzeit ist aber immer thätig, sich ebenfalls Formen zu schaffen und in ihnen sich zu festigen; wie aber das Neuwerdende aus einem Vorigen hervorzugehen pflegt, so auch geht Geist und Form der Neuzeit aus dem älteren Fertigen hervor. —

Der frühere Geist zeigt sich demnach als der künstlerisch gebannte, der neue als der freie; der classische Geist ist in der gegenwärtigen Menschheit nicht mehr unmittelbar lebendig, der moderne aber ist der Geist des Momentes; Ruhe in der Abgeschlossenheit und Bewegung im Wachsen sind also gegensätzliche Merkzeichen dabei.

Hieraus folgert sich der Grund zu einer anwendbaren Maxime für die Wahl der Musikstücke, wie sie dem Schüler in der ersten Zeit am zuträglichsten ist. Nämlich:

Der Schüler ist am besten an dem vollkommen Durchreiften und Fertigen zu bilden, darum passen die sogenannten classischen Kunstformen für ihn am besten; sie schließen sich am innigsten dem Natürlichen an, haben einfach faßliches, ursprüngliches Wesen und geben so dem Schüler einen festen Boden, auf dem sein Musiksinn sicher Fuß fassen kann und von dem aus er zugleich auch die rechte Würdigung der Gegenwart, wie auch die richtige historische Perspective des Neueren in

die weitere Zukunft hinaus, gewinnt. Die beste Grundlage der praktischen Musikbildung ist darum (außer der guten Volksmusik) die classische Rondoform, die Sonate, wie sie ihrerzeit von Haydn, Clementi, Mozart, Beethoven ꝛc. vollendet ausgebaut und von späteren Componisten bis auf die Gegenwart hin fortgeführt wurden, auch fernerhin von späteren Meistern noch immer cultivirt werden dürften. Durch gute Sonaten und Rondos (im Kleinen Sonatinen und Rondinos genannt) wird der Schüler in der Technik wie im Musiksinne gefestigt und gekräftigt, wird sein Trieb zu rechtem, geläuterten Können geleitet — kurz, wird der Geist vertieft und die Anschauung bestimmt gerichtet.

Es ist dann Sache der Fortbildung durch den Lehrer, den so geklärten Sinn auch lebhaft nach Vorwärts zu richten, um alles andere Schöne richtig zu würdigen und zu genießen, ja wohl gar dem Modernen eine vorwiegende Berücksichtigung zuzuwenden, sofern es solche neue Werke betrifft, welche schon gegenwärtig eine bedeutende Lebenskräftigkeit bethätigen, dadurch, daß sie schon jetzt übereinstimmend von den besten Künstlern werthgeschätzt werden. Das schützt vor aller schädlichen Einseitigkeit.

Tendenzwahl.

Was in dem vorigen Kapitel bisher an Werken namhaft gemacht wurde, konnte nur das allgemeine

Unterrichtsmaterial betreffen: der rechte Lehrer muß aus den (damit nur angedeuteten) Kategorien die einzelnen Stücke passend zu wählen wissen. Besonders wichtig ist es, die Musikwerke nach der besonderen Art ihres bildenden Einflusses auf den Schüler zu kennen und dem Wesen des letzteren gemäß das eben Nothwendige zu verwenden. Die praktische Tendenz der „Unterrichtsstücke" und „Etuden" spricht sich oft klar genug aus, zuweilen sagt es sogar der Titel (z. B. Stücke zur Vortragbildung, Trilleretude 2c.).

Es ist durchaus nöthig, daß jeder Lehrer selbst die Literatur der Musikalien untersuche und von neu Hinzukommendem fortwährend Notiz nehme, daß er einen klaren Blick in die ältere wie neuere Unterrichtsliteratur habe und nicht etwa nur nach Catalogen u. dergl. wähle; diese dürfen nichts Anderes als eine Anregung sein, die angeführten Stücke selbst kennen zu lernen.

Mit solcher Anschauung bereichert, wird es dem Lehrer gelingen, zuweilen von gewissen Schwächen des Schülers das nächst zu übende Stück bestimmen zu lassen. Die ersten Lernjahre bedingen immer die strengste Tendenzwahl, denn der Schüler hat da noch mit allerlei Ungeschicktheit zu kämpfen: die größte Vorsicht ist somit geboten. Wem es etwa wünschenswerth sein sollte, eine Folge von Stücken durch eine längere Zeit zu haben, an welche man sich halten kann, der findet eine solche in des Verf. „Führer durch den Clavierunterricht" unter der Ueberschrift „Lehrgänge", für die

ganze Zeit, vom ersten Anfange bis zur höchsten Stufe, in genauer Reihenfolge. Eigenthümliche Schwierigkeiten bieten solche Schüler, welche nach genossenem schlechten Unterricht der Führung eines gut methodischen Lehrers anvertraut werden; es waltet hier in den meisten Fällen die Nothwendigkeit, nochmals die erste mechanische Grundlage durchzumachen, um nach und nach wieder auf die frühere Fertigkeitsstufe, doch mit besserer Fingermechanik und Spielart, zu gelangen. Man pflegt dann nach den ersten sauren zwei bis vier Wochen in rascheren Schritten zum Ziele zu kommen; man hüte sich nur dabei, an untergeordneten Stücken länger, als nöthig ist, zu üben; man darf auch wohl dabei abbrechen, wo das weitere Durchüben keinen Nutzen mehr haben würde.

Schwierigkeiten anderer Art bereiten die talentlosen Schüler, die man nicht ohne Weiteres abweisen kann, wo sie nicht Künstler werden, sondern nur der Bildung wegen sich mit der Musik praktisch beschäftigen sollen; selbst ein geringes, wenn nur an sich gutes, Können vermag schon das Lebensglück zu erhöhen, und wie manche Anfangs völlig stumpfe Schüler sind im Laufe der Jahre, unter guter Leitung, Spieler geworden, die sich und Anderen mit ihrer wenn auch nur beschränkten Fähigkeit Freude bereiten konnten! Talentlose Schüler pflegen im günstigsten Falle das blos Mechanische allenfalls bis zu einem mäßigen Grade zu fassen, aber gerade den eigentlichen Kunstwerken, welche tiefen Sinn und reiche Formen bieten, stehen sie fern; dennoch muß

ihnen die Möglichkeit geboten werden, wenigstens an irgend Etwas ein musikalisches Resultat (zur Aneiferung) zu erleben. Der Lehrer muß da, wenn auch nicht gern, eine Wahl unter flachen, doch sonst handlich liegenden Stücken von einigem sinnlichen Reiz treffen, wie sie eben den Talentlosen ohne große Mühe zu lehren möglich sind. In solchen und ähnlichen Fällen pflegen Stücke zum Vorspielen erwünscht zu sein; auf leichter Kinderstufe sind davon in des Verf. Op. 79 „Der erste Fortschritt" (Leipzig), auf der unteren Mittelstufe in J. A. Pachers Op. 47, 32, 40, 53, auf etwas höherer Stufe in dessen Op. 54, 55 enthalten. Es versteht sich von selbst, daß von derartigen Stücken nach und nach zu inhaltvolleren übergegangen wird und daß sie möglichst correct und wohlklingend einzuüben sind. Weitere Auswahl findet man im „Führer".

Wo z. B. besondere Nothwendigkeit zur Uebung streng gebundener Spielweise vorhanden ist, da werden die mehrstimmigen Werke Bachs und Händels gut wirken. Zunächst sind die zweistimmigen Inventionen, wie auch die leichteren Stücke aus den Suiten (für Mittelstufen) zweckmäßig: man lasse bei den Inventionen fast ohne Ausnahme alle Sechszehntel strenge binden und genau die Festhaltung der Notengeltung da beobachten, wo Eine Hand mehrere Stimmen spielt. Später sind die dreistimmigen Inventionen (auch „Symphonien" genannt) und die schwierigeren Stücke aus den Suiten zu studiren, wonach dann die Fugen kommen. Der Verf. hat diesen Stoff

in seiner „Classischen Hochschule für Pianisten“, V. Abth. für den Gebrauch beim Unterricht geordnet und mit instructiven Anweisungen versehen herausgegeben. Will man moderne contrapunktische Musik spielen, so bietet sich das kunstreiche Werk von Klengel: Kanons und Fugen (mit einer sehr lesenswerthen Vorrede bereichert und herausgegeben von M. Hauptmann, 2 Bände, Leipzig, Breitkopf u. Härtel) dar. Geübte Spieler können darin Studien eines vielstimmigen und glänzenden strengen Claviersatzes machen. Von Mendelssohn giebt es in seinem Op. 35 Präludien und Fugen von ausgezeichneter Art; ferner von Friedr. Kiel ziemlich schwierige zweistimmige Fugen Op. 10; von Carl Reinecke Präludien und Fugen Op. 65 für Vorgeschrittene im contrapunktischen Spiel. Man hat in allen derartigen Sammelwerken von Etuden, Fugen, Präludien 2c. nicht der Reihe nach zu gehen, sondern vom Leichteren zum Schweren, was selbst zu untersuchen ist.

Wo etwa Schülern (z. B. der Mittelstufe) Gefälligkeit, Grazie, Eleganz im äußeren Vortrag anzueignen schwer ist, da sind einzelne Gesellschaftsstücke, z. B. von T. Kullak, Schulhoff, Chopin, kurz auf die Entfaltung obiger Eigenschaften berechnete Stücke, zu üben.

Wo Leichtigkeit und Fertigkeit 2c. schwer fällt und noch vorzugsweise wünschenswerth ist, da werden (vom Kleinen zum Größeren hinan) einzelne ausgewählte bessere Stücke aus den zahlreichen vorhandenen Variationenwerken, z. B. von Hünten, Op. 65, H. Herz,

Op. 68, C. Czerny, Op. 12 u. a. gute Dienste thun: man hat jedoch dabei auch wirklich auf echte Ausführung der Passagen, d. h. correctes, gut schattirtes und überhaupt wohlklingendes Spiel zu achten, sonst wird nur arger Schaden genommen. Leider wurde in jenen Stücken die linke Hand so wenig berücksichtigt, daß es immer nöthig sein wird, derselben besondere Geläufigkeitsübungen daneben aufzulegen (wohin u. a. des Verf. Etuden, Op. 50, 60, 63, 67, 69, 85, 112, 115, 128, 130, 135, 140, 145, 151, 152 auf verschiedenen Stufen zielen).

Wo feine und harmonisch-reiche, wie auch gebundene Läufe, Figurationen und solid-elegante Passagen bis zur höheren Virtuosität hinan noththun, da werden ausgewählte Werke von Clementi, Hummel, Moscheles am Orte sein; man findet darin neben allerlei Unmodischem und Schwachem ein außerordentlich bildendes Element für Geschmack, Vortrag und Fertigkeit, wenn man sie wirklich correct und anmuthig, solid-glänzend und sicher im schönen Fluß lernt. Die Sonaten von Domenico Scarlatti („Classische Hochschule" III. Abth.) sind zugleich für den Zweck einer feinen und charaktervollen Fertigkeit, für Accentuation, wie zur Würdigung älterer guter Claviermusik, herbei zu ziehen.

Wo bei bereits vorhandener großer Fertigkeit eine mehr grandiose moderne Bravour zu wünschen ist, sind Werke z. B. von Döhler, Thalberg, Henselt, höher hinauf von Liszt u. A., zu gebrauchen.

Wo straffe Rhythmik, Tact, Naturaccent u. dergl. fehlen, sind passende Tänze, doch womöglich eigens für Clavier componirte, zu spielen: sie sind dann sauber und pikant zum Hören vorzutragen, doch auch sicher im rechten Tritt und Schritt, zum Tanzen darnach. Früheren wie späteren Stufen bieten die „Volkstänze aller Nationen“ passenden Uebungsstoff.

Wo feinsinnige Accentuation zu wünschen ist, stehen Bach und Schumann mit ihren Werken obenan; dieser hat in seinem Album (eins zu 2, ein anderes zu 4 Händen) wie auch in seinen „Kinderscenen“ selbst für die unteren und höheren Mittelstufen Material geboten; auch Chopins Werke sind (für Geübtere) in obigem Betracht zu berücksichtigen, besonders dessen Mazurkas und Notturnos erheischen die feinste Accentuation, um so mehr, als bei vielen die wesentliche Wirkung darin beruht. Schumanns wie Chopins Werke haben u. A. das Eigene: daß sie überaus viel und fein ausgeführte Detail-Arbeit des Claviersatzes enthalten, nicht etwa als von außen hineingearbeitete Zugabe, sondern aus der besonderen Geistesnatur der Phantasie herausgewachsen. Besonders schwierige Aufgaben, für einen combinirten Claviersatz, sind in H. v. Bülows Op. 4, 6, 7, 11, 13, 14, in Joachim Raffs u. A. Werken enthalten.

Wo eine schöne Melodieführung zu reicher Begleitung zu lernen nöthig ist, werden Mendelssohns „Lieder ohne Worte“, Heft 1—8, ein geeignetes Material bieten; doch hat man da zuvor die leichteren

Stücke wohl auszusuchen, z. B. Heft I Nr. 2, 4, 6. Heft II Nr. 3, 6. Heft III Nr. 1, 4. Heft IV Nr. 4. Heft V Nr. 4 u. s. f. Derartige Sammlungen sind natürlich im Laufe der Jahre immer nur von Zeit zu Zeit herbei zu ziehen: denn steter Wechsel hält frisch. Mendelssohns Lieder ermüden zudem leicht, denn so edel sie sind, bewegen sie sich doch in einem nur engen Kreise vorwiegend weichlicher Gefühle.

Wo es gilt, eine Melodie bald zwischen, bald über und unter der Begleitung wohlaccentuirt zu behandeln, bei Zurücktretung der letzteren, da sind außer den Mendelssohnschen Liedern des Verf. „Gediegene Opernstücke“ Op. 31, und das schwerere derartige Werk: „Die schönsten Opernmelodien“ (Königsberg) aus Mozarts, Beethovens, Glucks Opern geeignet zur Uebung auf höherer Mittelstufe. Man hat dabei vorzugsweise auf die Accentuation einzelner Töne innerhalb von Griffen zu achten, eine Spielart, die eine der wichtigsten Studien für höhere Vortragbildung ist. (Die Ausführungsart wird in des Verf. „Lehrmethode“ im I. Bd. unter „combinirte Tongebung“ — „zusammengezogene Combination“ genau beschrieben.)

Die classischen Werke größerer Art der älteren und neueren Meister, namentlich Händels, Bachs, Beethovens, Schuberts, Mendelssohns, Schumanns Compositionen u. A., stehen zum größten Theil über jeder Tendenz: wie sie selbst Ausdruck höchster Kunst und musikalischer Poesie sind, so tragen sie auch den

Stoff zur höchsten Bildung des Claviermusikers in sich — folglich setzen sie Alles voraus, was Bildungsbedingung ist. Tiefes Versenken in musikalischen Seelenausdruck, inniges Verständniß hoher Intentionen, weihevolle Sympathie mit dem Größten und Schönsten, was je im Reiche musikalischer Schöpfung erstand — das ist zu gewinnen im rechten Studiren, Kennen und Können der bedeutendsten Werke solcher Meister, wie jene und andere sind. Man wird sie aber erst dann recht lieben und kennen lernen, wenn man in die Tiefen von Kunst, Leben und Menschheit geschaut hat; das bloße Ueben kann da nur vermitteln, um die Schönheit und Wahrheit später zu fassen und sie wirklich in der Musik zu erleben.

Eine eigenthümliche Stellung zum Schüler nehmen gewisse ältere Meisterwerke ein, welche zum Theil auf früherem vergänglichen Modegeschmack, theils aber auch auf dem unvergänglichen Geisteswesen reiner Kunst beruhen: solche Werke entziehen sich zwar einerseits der Sympathie der Gegenwart, andererseits aber verdienen sie große Anerkennung und Bewunderung; man ignorirt sie nicht ungestraft, denn man entzieht sich damit eine Fülle des musikalisch Schönen, einen Lehrstoff so besonderer Art, wie er von nichts Anderm ersetzt werden kann, und schon in diesem Betracht für jenes „veraltete“ Modische vollkommen entschädigt. Schon um der Vielseitigkeit der Geschmacksbildung und um der historischen Würdigungsfähigkeit willen ist das Veraltete mit dem Unvergänglichen in alten Kunstwerken durch-

zumachen. Auch ist zu bedenken: daß die Kunst der Technik an sich einen Entwickelungsproceß geschichtlich durchläuft, der vom Einfachen zum Mannigfaltigen geht, so, wie es auch dem Bildungsgange jedes Einzelnen entspricht. Das moderne Einfache steht an Gehalt meistens dem alten Einfachen nach, man kannte damals nicht die gehäuften und complicirten Mittel von jetzt und war natürlich daran gewöhnt, mit verhältnißmäßig wenig Tönen gediegene Musikstücke zu machen. In den letzten Jahren erschienen mehrere neue Ausgaben derartiger Stücke, die, trotz ihrer Schlichtheit, doch ihres eigenthümlichen Geistes und Musiksatzes wegen schwer genug sind, um vorgerückten Spielern würdige Aufgaben zu sein. Man sehe sich z. B. gelegentlich die „Alte Claviermusik in chronologischer Folge“, herausgegeben von E. P. Pauer an (Leipzig, Senff), welche in zwei Mal 6 Heften ca. drei Jahrhunderte umfaßt, und man wird finden, daß sie, namentlich von Porpora, Martini, Paradisi, Muffat, Krebs, Kirnberger, noch jetzt ansprechende Stücke enthält, die dem Spieler Interesse gewähren und Nutzen bringen. Natürlich ergiebt man sich nur zuweilen einmal solcher Musik. Das sei von jedem Lehrer erwogen!

Außer den alten Sonaten von Scarlatti, Philipp Emanuel Bach (dessen „Clavier-Sonaten, Rondos und freie Fantasien für Kenner und Liebhaber“ in neuer Ausgabe bei Leuckart in Breslau erschienen), Haydn und Mozart, sind hier unter alter Musik auch ganz besonders die Clementischen

Sonaten gemeint (welche selbst von Beethoven geschätzt wurden).

Es ist bei Clementis Sonaten (im Unterschiede von den meisten Mozartschen) der Fall, daß der Meister darin das Höchste darbrachte, was sein Genius überhaupt zu bieten vermochte: er concentrirte beim Schaffen seiner Sonaten alle seine Kunstkräfte und Fähigkeiten (so wie es Mozart z. B. bei seinen großen Opern, Symphonien u. a. Werken that): dadurch wurde Clementi in der Sonate — sowohl nach der inneren als auch der äußeren (virtuosen) Seite hin — höchster Ausdruck einer ganzen früheren Epoche, die nun freilich in Aeußerlichkeiten etwas veraltet ist.

Ein Uebelstand praktischer Art bei allen solchen älteren Sonaten ist der Mangel einer in allen Ausgaben übereinstimmenden Bezeichnung der Werke mit Ordnungs- („Opus"-) Zahlen; die zahlreichen verschieden geordneten Verlags-Ausgaben richteten darin die größte Verwirrung an und machten eine bestimmte Angabe einzelner Stücke unmöglich. So z. B. bestehen die alten Ausgaben der einen Verlagshandlung in größeren Bänden [Cahiers] von I bis X 2c. mit je 3, 6 und mehr Sonaten, die Ausgaben anderer Handlungen aber in einzelnen Heften mit je Einer Sonate, welche in der einen Ausgabe diese, in der anderen jene Nummer trägt. Aehnlich übel bestellt ist dies auch mit den zahlreichen Stücken, Präludien, Inventionen, Suiten, Fugen von Bach. Man thut darum gut, sich eine neue Ausgabe womöglich in einzelnen Heften

zu nehmen, sich ein Stück nach dem anderen gründlichst einzuspielen, so lange, bis man seine Brauchbarkeit überzeugend erkennt, um sich für das Unterrichts- oder Privatspiel-Repertoir das Schönste auszuwählen, oder bis im Gegentheil die etwaige gänzliche Ueberlebtheit sich erwiesen hat. Bei Clementis besten Sonaten (z. B. bei einer Es-, B-, A-, G-, D dur-, einer D moll-Sonate und zwei H- und G moll-Sonaten) ist es obendrein eine ausgezeichnete Detailarbeit, eine ebenso einfache als natürliche formale Satzkunst und Motivdurchführung, worin viel Schönheit und fördernder Lehrstoff enthalten ist. In meiner „classischen Hochschule" sind viele ausgewählte Stücke von Bach, Händel, Scarlatti, Clementi und Cramer mit genauer Bezeichnung zusammengeordnet, die empfehlenswerthesten Sonaten von Haydn, Mozart und Clementi aber in meinem „Führer durch den Clavierunterricht" in Noten angedeutet.

Aeltere Werke, wie alle vorhingenannten, haben in den ersten Original-Ausgaben oft keine, oder doch keine genügende Bezeichnung der Spielart; dies dürfte wohl zum Theil von den damaligen klangarmen Clavieren herrühren, auf denen die Töne immer etwas kurz klangen und der Gegensatz des Forte und Piano, des Legato und Staccato bei Weitem nicht so merklich war, wie auf unseren weit klangreicheren modernen Clavieren: was damals wenig oder gar nicht noththat, ist heute ein unabweisbares ästhetisches Bedürfniß. Es gehört jetzt überhaupt bedeutend mehr Kunst zur Ausführung

alter Clavierstücke, als zur Zeit ihres Entstehens; die viel schwerere Mechanik wie auch die größere Mannigfaltigkeit der Wirkung durch vielfältige Klangabstufungen setzt dem entsprechend auch vielfältigere Mittel (durch Anschlagsweisen ꝛc.) voraus. Darum hat man jenen älteren Werken besonders viel Liebe und Fleiß zuzuwenden, um zu erforschen, welche Spielart ihnen angemessen sei; ihr inneres Wesen liegt uns nicht so unmittelbar nahe, wie das der Werke unseres Kunst-Zeitgeistes, man muß sich ihnen gewissermaßen rückblickend und ganz besonders verständnißwillig nahen — wie denn überhaupt jeder Künstlermensch nicht nur Gegenwarts-, sondern auch Vergangenheits- und Zukunftsblick haben muß; wem Eins fehlt, dem fehlt eine wesentliche Seite der Geistesnatur. Die leichtfertige Behandlung oder gar Mißachtung, welche den Werken der früher erwähnten älteren Claviercomponisten von manchem Spieler zu Theil wird, blos aus dem Grunde, weil sie „zu leicht“ oder „zu altmodisch“ sind, kennzeichnet den schwachen Kunstgeist Einzelner; diese mögen Lessings Ausspruch beherzigen: „Ein einseitiger Geschmack ist gar kein Geschmack“ — und sich mehr mit dem Guten unter dem Alten abgeben.

Diese Andeutungen werden genügen, um den Sinn auf Tendenzwahl zu richten und das planlose Verwenden des Unterrichtsmaterials meiden zu lehren: sollte schon jedes gesprochene Wort seine innere Nothwendigkeitsbegründung haben — wie viel mehr nicht jedes gewählte Musikstück!

II.

Zur Unterrichtsweise.

Jede in einer gedruckten Theorie dargelegte Kunstlehre muß, um überschaulich zu werden, in Abtheilungen zerfallen, deren jede eine bestimmte theoretische Materie behandelt.

Anders verfährt man beim mündlichen, persönlichen Unterrichten: denn für den Bildungsgang ist es nothwendig, daß sich das Theoretische mit dem Praktischen verbinde. Es würde z. B. schädlich sein, dem Schüler die ganze Theorie der Notenkenntniß, des Tactes und der Versetzungszeichen hinter einander vorzutragen (wie man es öfters in Schulwerken findet), denn er würde ermüden und das Gelehrte ihm schwerlich klar werden.

Nur diejenige Theorie, welche sofort praktisch verwirklicht ins Leben tritt, kann begriffen werden und haften bleiben. In vielen Fällen, bei Denkreifen, ist es auch rathsam, daß der Schüler die einzelnen Theorien in gewählten Büchern selber lese, und den Lehrer frage, wenn ihm Etwas unklar ist.

Beim persönlichen Unterrichten ist es also möglich, ein dem Schülerwesen angepaßtes Maß zu beobachten; ein **Buch** kann nicht der Individualität eines jeden Schülers entsprechend abgefaßt werden: man muß darum verstehen, ein Buch richtig anzuwenden, indem man von jeder Materie immer nur dasjenige dem Schüler aneignet, was eben nothwendig ist, um ihn in jedem Zweige der Theorie und Praxis gleichmäßig fortschreiten zu lassen.

Bei Kindern ist mit der Theorie sehr vorsichtig zu verfahren, damit sie nicht abgespannt werden. Man muß die Worte dem Fassungsvermögen angemessen setzen, indem man jede Art von „Büchersprache“, alle Starrheit und Abstraction vermeidet. Zuerst suche man den Gegenstand dem **Gefühle** möglichst zugänglich zu machen, nämlich durch praktische Beispiele; sodann erst erkläre man das Gefühlte auf dem Verstandeswege.

Es ist eine öfters vorkommende Unterrichtsart, dem Schüler die Lehrsätze und Regeln so vorzutragen, daß der correcte Redesatz ängstlich beobachtet wird, ja daß man die Worte, würden sie gedruckt, vortrefflich im Zusammenhange nennen dürfte. Dennoch kommt dabei Nichts heraus, weil solche unlebendige Schulformen oder der „Schriftstellerstyl“ bei jüngeren Personen nicht den gewünschten Erfolg des klaren Verständnisses haben können. Frei, lebensvoll spreche man die Lehren aus: **frei**, indem man sich nicht peinlich an vorgefaßte typische Satzformen bindet, — **lebensvoll**, indem man die Rede-

weise immer frisch aus dem eigenen Sinn heraus der Individualität des Schülers anpaßt.

Die beste Redeform ist diejenige, welche am besten wirkt; also auf die praktische Wirkung, auf das naturgemäße möglichst sichere und rasche Fortschreiten sei das Bestreben gerichtet.

Der Lehrgang bei Kindern oder bei Erwachsenen wird immer ein eben so verschiedener sein müssen, wie bei Begabten und Unbegabteren. Vorzuschreiben für jeden Fall ist da unmöglich; der Lehrer beobachte stets, ob der Schüler auch wirklich ordentlich begreife, — darnach richte er Stoff und Styl des Lehrvortrags ein. Manche Theorien sind manchen Schülern Anfangs gar nicht, anderen nur in den Hauptzügen, wieder anderen ausgeführter zu geben, so z. B. die Lehre vom Tact- und Tonartwesen.

Eines aber ist bei allen solchen Rücksichtnahmen festzuhalten, nämlich: daß Alles, was Anfangs wegen Begriffsmangels eines noch jungen Schülers in der theoretischen Mittheilung unausgeführt bleibt, nach und nach, bei zunehmendem Fassungsvermögen, in geeigneter Weise ergänzt werde — bis das Ganze klar und wohlverstanden vor seinem inneren Blicke daliegt.

Ein wesentlicher Punkt für die fortschreitende Entwickelung des Schülers ist die Benutzungsweise des Unterrichtsmaterials. Die hauptsächlichen leitenden Grundsätze über diesen Gegenstand wurden bereits unter dem Abschnitt „Die Wahl der Musikstücke“ auseinandergesetzt; hier sind indessen noch einige Winke

in specieller Beziehung auf die Persönlichkeit des Schülers zu geben.

Es wird immer dies der erste Grundsatz bleiben: daß der Schüler zu üben bekomme, was ihn am besten bildet und weiterbringt. Damit stellen sich gewisse Aufgaben fest, die ohne besondere Rücksicht immer geübt werden müssen, weil ohne sie alles Andere weniger helfen würde, z. B. gewisse Fingerübungen, welche die von Natur schwachen Finger 4 und 5 in einer Wechselung mit dem dritten und zweiten Finger stärken; ferner Tonleiterübungen zur steten Aufbesserung der geläufigen, egal gebundenen Tonfolge und dergleichen täglich vorzunehmende Uebungen. Es gehören dahin auch gewisse Etuden, die trotz aller Unlust studirt werden müssen. Ebenso nothwendig ist es, daß der Schüler die verschiedenen Style in allen vorhandenen Musikgattungen durchmache, Classisches, Salonartiges, strenge, freie Formen. Hier ist aber auch der Schüler persönlich zu berücksichtigen, denn gerade in Bezug auf Musikstücke darf man oft die Lust oder Unlust zu dem einen oder anderen Genre in Rechnung ziehen, lediglich zum Zweck besserer Förderung. Fügt es sich einmal, daß an einem Stücke schon zu lange geübt worden ist, als daß ein weiteres Abmühen an demselben noch nützen könnte, so ist es schon menschlich (und folglich auch pädagogisch) geboten, die bereits bis zu einem gewissen Grade vorgeschrittene Partie wegzulassen und nur noch ein Uebriges fertig zu machen. Bei mehrsätzigen Werken, wie Sonaten, thut man bei langsam

fortkommenden Schülern oft gut, es bei nur einem Satze bewenden und einen Wechsel des Genres (nach einem classischen ein gutes Ergötzungsstück und umgekehrt) eintreten zu lassen, jenachdem der Schüler vielleicht einen Wunsch äußert, dessen Gewährung eben sonst kein Grund entgegensteht. Man bedenke dabei nur immer, daß ein mit Lust geübtes Stück viel mehr fördert als eines, das widersteht, und daß ein Wechsel von einem etwa vorgehabten bloßen Unterhaltungsstücke zu einem gehaltvolleren bald der eigenen Neigung des Schülers entsprechen dürfte, sobald ers sattsam geübt hat. — Ferner ist hierbei auch noch zu bedenken, daß jede Art (wenn nur sonst handlich und anständig gesetzter) Stücke, wenn sie ordentlich geübt wird, Nutzen bringt: denn überall ist doch auf guten Anschlag, Correctheit der Spielweise in Legato, Staccato, Rhythmik, Accent, auf Wohlklang, Schatten und Licht, guten Vortrag ꝛc. zu halten, wie es, selbst bei Salon- und Unterhaltungsstücken gewöhnlicherer Art (die bei wenig Begabten und noch wenig Vorgeschrittenen immer in Betracht zu ziehen sind), auch gediegen charaktervollen und classischen Stücken zu Gute kommt.

Freilich kann das hier Gesagte, mißverstanden und unrichtig in der Praxis angewendet, Schaden bringen: man muß eben lebendigen Lehrsinn haben, um überhaupt eine Theorie richtig zu handhaben. So giebt es Musik zu üben, die gewissen Schülern, welche von Haus aus oberflächlich gesinnt und eine Sache mit dem Opfer einiger Langeweile ordentlich zurecht zu bringen

nicht gewohnt sind, widersteht, und wären es z. B. die ersten kleinen Stücke von Seb. Bach, oder eine Sonate von Clementi und dergl.; da wäre es Thorheit und nicht pädagogisch gerechtfertigte Menschenfreundlichkeit, wollte man der Geistesträgheit nachgeben, wo man doch vorher weiß, daß die jetzt unliebsamen Werke bei guter Behandlung auf einen höheren Standpunkt heben und früher nicht geahnten Genuß gewähren werden. Wohl aber ist es in solchen Fällen rathsam, die unsympathischen Stücke mit besonderer Berücksichtigung der Schwierigkeitsstufe (eher etwas zu leicht als zu schwer) zu wählen, was den Standpunkt der Technik und Verständnißfähigkeit anbetrifft; — ferner ist da zu rathen, derartige Stücke immer in kleineren Portionen, z. B. von je 16 bis 32 Tacten, aufzugeben und so vorsichtig (zuerst einhändig bis zu gutem Können) üben zu lassen, daß sich die unliebsame Musik immer in möglichst günstigem Lichte darstellt; — endlich ist es auch rathsam, neben solchen Stücken, die der Schüler ungern übt, etwas ihm Angenehmes spielen zu lassen, damit sich sein Sinn erfrischen könne, und wärs auch nur an kleinen (ordentlich zubereiteten) Opern- und Salonstücken zum beiläufigen Vomblattspielen oder Selbsteinüben. Auf diesem, der Sache nach strengen und der Person nach milden Wege, wurde in gewissen schwierigen Fällen schon mancher gute Erfolg erzielt.

Nicht immer aber wird es als nöthig erscheinen, daß eine Aufgabe, an welcher sich der Schüler müde geübt hat, gänzlich beiseitegelegt und mit einer neuen

vertauscht werde: vielmehr bedarf es oft nur einer Zurücklegung während etlicher Tage, nach deren Verlauf sich auch wohl die nöthige Frische wiederfindet. Weitere Rathschläge über die Unterrichtsweise finden sich in den Abschnitten „Vom Ueben“ und über „Die Unterrichtsstunde“.

III.

Zur musikalischen Erziehung.

Gewöhnlich möchten die Eltern erst wissen, ob ihr Kind Lust und Talent zur Musik hat, bevor sie sich entscheiden, den Musikunterricht zu beginnen, oder den begonnenen fortzusetzen.

Der Wunsch ist wohl sehr natürlich, die angeborenen Gaben des Kindes kennen zu lernen, doch sollte das einen wesentlichen Einfluß auf das Unterrichtnehmen nicht ausüben. Zum Künstler soll allerdings nur der von Natur dafür begabte Mensch herangebildet werden, wer nicht selbstkräftig sich bethätigendes Talent und unbekämpfbaren Drang hat, der denke nicht an eine Künstlerlaufbahn, er würde, mit dem Künstlermaßstabe gemessen, nur Stümper bleiben. Aber mit der Musik in lebendigem praktischen Verkehr umgehen soll Jeder, der solches wünscht, sei er gebildet oder nicht, reich oder arm — denn die Musik als Kunst ist nicht ein Luxusartikel, den man sich verschafft, wie etwa einen Schmuck, sondern sie ist ein Stück Leben von dem unvergänglichen Theile

in uns, und man soll mit ihr Eins sein, wie mit der Religion und Poesie.

Die Musik ist, wie man oft sagt, weit und tief ins Volk gedrungen. Sie ist es aber im Grunde nur wenig: denn wie viele Familien giebt es, wo man eines Dichters Werke liest und liebt (und wärens allein die Psalmen Davids), wo aber kein Haydn, Mozart oder Beethoven zu finden ist! Ueberall aber, wo ein Buch mit Gedichten, Fabeln, Märchen oder Geschichten ein Obdach findet, sollten auch Lieder, Tänze, Sonaten sein. Ehe es aber dahin kommt, müssen die Erzieher der *Jugend die Musik als wesentlichen Theil der Bildung und des höheren Lebensglückes anerkennen.*

Das Erste, was den Kindern noththut, ist die *Empfänglichkeit* für wahre Musik, denn sie ist Ausdruck des Gefühls und wirkt durch denselben auf dieses: das Gefühl aber ist das erste Geistige, was im Kinde erwacht, — der Verstand bleibt dahinter naturgemäß zurück. Die Empfänglichkeit für Musik pflegt sich schon früh bei Kindern zu zeigen, und zwar zuerst nur durch eine rein sinnliche Wirkung auf den Gehörsinn. Es kommt dann darauf an, in richtiger Weise zu bewirken, daß zu der blos sinnlichen Empfänglichkeit nach und nach auch die innerliche trete, daß das Kind die Musik nicht blos höre, sondern auch empfinde. Vom vierten bis zum fünften Jahre findet sich hierzu oft schon die Befähigung ein. Man beobachte das Kind, und erforsche, welche Musikweisen es am meisten liebt, indem man ihm verständliche *einfache Volkslieder* vorsingt, so oft, bis

sie das Kind aus Liebe und eigenem Triebe nachsingt. Kleine Wechselgesänge, zu denen nach und nach eine passende Clavierbegleitung treten mag, werden das Kind sehr anregen;*) auch suche man den Gesang (gleichsam beiläufig) zu regeln und zu bilden, so gut es geht; das Kind darf nicht befangen gemacht werden dadurch, daß man es den Unterricht zu früh merken läßt, Alles muß sich vielmehr von selbst zu machen scheinen — um des Vergnügens willen.

Mit der Zeit werde dann das Augenmerk auch auf das Clavier gerichtet: Melodien, die das Kind kennt und singt, spiele man ihm erst einstimmig auf dem Claviere nach: — das zeigt dann dem Kinde schon den gewissen Zusammenhang der Instrumentaltöne mit dem Menschengesange, zugleich auch den Unterschied beider durch die Melodie mit Worten und die mit weggelassenen Worten. Man lasse — gleichsam als Ersatz der letzteren — etwas Harmoniebegleitung**) hinzutreten, und leite dann nach

*) Man kaufe zu diesem Zwecke eines der folgenden Werke: „Kindergärtlein, ein Buch für Mütter", von Weikert (Hanau bei König). Dies Buch ist schon für das Alter von zwei bis drei Jahren passend, bis späterhin.

„Der Volkssänger", herausgegeben von Jakob. Liederkranz von Erk. Volkskinderlieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung. (Winterthur. 1 Thlr.)

Ganz besonders zu empfehlen ist „Anleitung zum Singen für Kinder von 3—7 Jahren", von Johanna Kinkel. Op. 20.

**) Das wohlfeile „Volkslieder-Album", herausgegeben von F. G. Klauer (Eisleben), enthält dazu passende Lieder mit sehr leichter Clavierbegleitung.

und nach das Kind darauf hin, sich die bekannten Melodien tonweise auf der Claviatur zusammenzusuchen; Anfangs tippend mit einem oder zwei Fingern, ganz nach Willkür, wobei so viel geholfen werden kann, wie es dem Kinde angenehm scheint und seine Selbstthätigkeit nicht zu sehr beschränkt. Dann begleitet man die einstimmige Melodie des Kindes harmonisch, wodurch ein dreihändiges Spiel sich ergiebt, das durch den hinzutretenden Gesang noch besonders belebt werden kann. Ganz allmälig entspinnt man den wirklich unterweisenden Unterricht dabei, der in der ersten Zeit nicht ohne Lust von Seiten des Kindes zu führen ist. Mit dem mehr und mehr erwachenden Verstande darf man auch beginnen, das vom Kinde Gefühlte ihm durch ein Verstehen desselben noch bewußter, klarer zu machen, indem man den jungen Sinn auf das Charakteristische, also auf das eigentliche Innere der Musik lenkt: was traurig oder heiter klingt, den Marsch vom Tanze, wird das Kind bald unterscheiden können. Nach und nach verstehe es auch die besonderen Stimmungen in der Musik zu unterscheiden: das Sanfte, Derbe, Sehnsüchtige, Scherzhafte. Die Tactbildung u. dergl. muß, nach der in des Verfassers „Kinderclavierschule“ (vierte Auflage Seite 16—18) gegebenen Anleitung, ebenfalls ausgebildet werden, wozu sich der Tanz — weil sein Wesen vorwiegend rhythmischer Natur ist — besonders eignet: der Dreiviertel- oder Dreiachteltact des Walzers und der Mazurka, der Zweivierteltact der Polka und

Galopade bieten die schärfsten, also verständlichsten Gegensätze *).

So muß das Kind unmerklich von der Natur- zur Kunstmusik hingeleitet werden, damit es Lust und Freude an der Musik behält, und geistiges Interesse durch ein Verstehen des Gefühlten bekommt.

Man sei in der Wahl der Musikstücke für Kinder ebenso vorsichtig wie mit der Lectüre: alles Unedle und Unwahre sei, besonders für die ersten Jahre, verbannt. Den Kindern die nothwendige Theorie und die praktische Anwendung derselben in leichten Stücken von allmälig zunehmender Schwierigkeit beizubringen, ist keineswegs leicht; es gehört eine besondere pädagogische Talentseite dazu. Um hier nach Kräften zu helfen, hat der Verf. dieses Buches die bereits erwähnte „Kinderclavierschule in faßlicher und fördernder, theoretisch-praktischer Anleitung, nebst vielen Originalstücken“ Op. 80 (Leipzig, bei Siegel) herausgegeben, welche den Text so bietet, wie er dem Kinde wörtlich vorgelesen werden kann, ohne daß man Eigenes hinzuzufügen nöthig hat. Nebenbei sind einige Stücke aus dem zweiten Heft der bei Litolff erschienenen Volksmelodien, und Anderes spielen zu lassen. Die genannte Clavierschule ist für Kinder von etwa sechs bis zwölf Jahren passend. Man kann, je nach der Art des Kindes, von der mitgetheilten Theorie das Schwerere weglassen, um es später nachzuholen.

*) Die „Volkstänze aller Nationen“ (bei Litolff) zu zwei und vier Händen, vom Leichten bis zum Schweren, enthalten den brauchbarsten Stoff hierzu, und sind auch für spätere Zeiten noch ergiebig.

Jedes Kind, das sich nicht als entschieden unfähig oder unwillig und ohne alle Sympathie für Musik zeigt, sollte vom Erlernen derselben nicht nur nicht zurückgehalten, sondern vielmehr darauf hingelenkt werden; und zwar zunächst nicht gerade, um einst Etwas zu leisten, sondern: weil die Musik und der rechte Umgang mit ihr von unleugbar veredelndem Einflusse auf die Innerlichkeit ist.

Daß allerdings grundsatzloses Geklimper und Gesinge das Gegentheil einer solchen guten Wirkung hervorbringt, braucht wohl nicht gesagt zu werden. Man wähle darum nicht Lehrer oder Lehrerinnen, die ohne inneren Sinn und System unterrichten, sondern solche, die selbst ein Kunstideal in sich tragen, und von der ersten Unterrichtsstunde, von den ersten Fingerbewegungen an consequent auf das rechte Ziel zusteuern.

Viel kommt darauf an, wie sich der Lehrer oder die Lehrerin zum Schüler stellt. Wer Musik lehrt, gebe sich vor Allem frei in seiner Persönlichkeit (— die allerdings eine achtungswerthe sein muß —) und verbanne jede steife, pedantische Schulmeisterform in Rede wie Benehmen, damit der Schüler unbefangen sein kann. Man sitze nicht nur pflichtschuldigst, sondern lebe auch immer musikalisch bei und mit ihm. Man lasse den Schüler frei (innerhalb der vernünftigen Grenzen) reden, Gegenbemerkungen, Fragen thun aller Art, auch solche, die mehr allgemein musikalischer Art sind; dadurch lernt man ihn kennen und er hingegen lernt sich äußern, nimmt Interesse, und bildet sich dadurch allgemeiner.

Der Charakter des Schülers ist von nicht geringer Wichtigkeit für den Erfolg und die Art des Unterrichts, also vom Lehrer wohl zu beachten, — namentlich bei Kindern.

Lebhafte Kinder müssen sanft, doch entschieden gezügelt, vor flüchtigem Abspringen von der Sache unmerklich bewahrt werden. Schläfrige oder stille, scheue oder phlegmatische Kinder sind durch lebhafte Mittheilungsweise, durch gute Laune des Lehrers geweckt, angeregt, zutraulich und warm zu machen.

Ein Förderungsmittel von belebender Triebkraft giebt es für den Lehrer: er sei, wenn ers irgend kann, dem Schüler menschlich gut, das ist sogar gewissermaßen eine Pflicht. Ist Sympathie zwischen Lehrer und Schüler, dann geht Alles halb so schwer. Viele, welche sonst Unlust zum Musiklernen hatten, faßten eine Vorliebe dafür, wenn sie diesen Gegenstand mit Wärme und Interesse von einer Person mittheilen hörten, mit deren Art, sich im Unterricht zu geben, sie sympathisirten.

Solche Lehrer, die nicht zugleich wahre Menschen — Menschenfreunde — sind, taugen nicht, denn sie sind nicht im Stande und auch nicht werth, Sympathie für sich zu erwecken und eine Kunst zu lehren, die unmittelbar mit dem Menschengemüthe und dessen Veredelung zusammenhängt.

Eine unerläßliche pädagogische Tugend ist die Consequenz. Durch eine aus ganz bestimmten, moralisch und künstlerisch gerechtfertigten Grundsätzen hervorgehende, stets gleichmäßige und folgerichtige Behandlung lernen

die Schüler immer schon im Voraus wissen, wie sich der Lehrer bei jedem Anlaß verhalten wird. Demnach sei man eisern fest und unnachgiebig strenge überall da, wo sichs um die Sache handelt; milde und rücksichtsvoll sei er aber da, wo die Person vorwiegend in Betracht kommt. Wie überhaupt immer, so sehe der Lehrer namentlich bei den Fehlern des Schülers auf den Grund ihres Entstehens: ist es angeborene Schwäche, Unfähigkeit — so ist Geduld, Mutheinsprechen, Beharrlichkeit und Theilnahme nöthig. Ist der Grund Nachlässigkeit, Faulheit, so mache der Lehrer in ernst erinnernder Weise aufmerksam, — wenn er nicht schon die Reue sieht. Ist es Laune, Leichtfertigkeit, so sei der Lehrer kalt, kurzab, sichtlich übel dagegen gestimmt. Ist der Grund aber heimliche oder offene Widersetzlichkeit, Bösartigkeit, Ungezogenheit, Störrigkeit, — dann folge strenge Zurechtweisung, Vorwurf und Härte, sicht- und fühlbare Abneigung.

Mit seinen Anweisungen und deren Ton richte sich der Lehrer nach dem Temperamente, nach der Bildungsart und dem Zartgefühle des Schülers; wer fein beobachtet, sieht bald, welchen Eindruck jedes Wort macht, namentlich ein eindringliches Wort des Vorwurfs zeigt schnell, ob ein Mehr oder Weniger besser gewesen wäre.

Man achte auch darauf, ob der Schüler geistig oder körperlich ermattet ist, und gewöhne ihn, es da, wo es begründet ist, von selbst zu sagen, damit jede Peinlichkeit verbannt werde. Zur Erholung giebts während der „Stunde“ (außer den zeitweilig zu gestattenden Pausen)

der Mittel viele; das Beste ist das Hinüberspinnen von einem Lehrgegenstande zu einem anderen.

Ist der Schüler so, daß er sich mit Liebe dem Unterrichte hingiebt, hell und gut von innen, thatkräftig und muthig dazu, — nun, dann sind Schüler wie Lehrer glücklich zu preisen, und alles Drehen und Wenden ist unnöthig.

Und daß dies sei, darnach zu streben ist auch des Schülers Pflicht: wie sich derselbe dem Lehrer in seinem Wesen und Verhalten darstellt, so erfaßt ihn dieser. Je mehr der Lehrer genöthigt ist, Rücksichten zu nehmen, desto geringer wird in seinen Augen der Werth des Schülers sein.

Die Aeltern und Erzieher aber sollen die Freunde und Vertrauten des gewählten Lehrers sein, wo sichs um das Interesse des Schülers handelt. Wenn sie die Fähigkeiten und den guten Willen im Lehrer erkennen, sollen sie für ihn sein, besonders nicht drängen und treiben, wo vielleicht die Natur des Schülers und die guten Grundsätze des Lehrers heischen, zu verweilen, oder nur mit äußerster Vorsicht vorwärts zu gehen.

IV.

Das Vorspielen.

Die Musik gehört Allen, und Jeder hat darum ein Anrecht auf ihren Genuß. Im gesellschaftlichen Zusammenleben folgert sich daraus die Berechtigung des Wunsches nach musikalischer Mittheilung, und wer etwas Mittheilenswerthes und die Fähigkeit der ordentlichen Mittheilung besitzt, hat in gewissem Sinne die Verpflichtung, einem Verlangen nach Musikgenuß zu genügen. Auch der Musik-Schüler muß dessen schon zeitig inne werden, um nicht in gesellschaftliche Blödigkeit zu verfallen und sein Theil Kunst in ein schiefes Verhältniß zu der übrigen Welt zu bringen: denn so wenig es zu rechtfertigen ist, wenn Einer die Gabe der guten Rede hat und doch den Stummen spielt, eben so wenig ist es zu rechtfertigen, wenn Einer gut Musik vorzutragen fähig ist und ohne einen vernünftigen Grund damit zurückhält.

Da es eine Eigenschaft aller Kunst, besonders der Musik ist, Freude zu bereiten, so entnehme der an-

gehende Spieler daraus: daß es nicht schön sei, mit gut gelernten Musikstücken scheu zurückzuhalten; er beherzige vielmehr den schönen und wahren Spruch: Getheilte Freud' ist doppelt Freude, und theile daher von allem Gelernten, das ihm selber gefällt, Anderen mit. Der Erfolg des Vorspielens möge sein wie er wolle, immer bringt er Nutzen und Fortschritt. Warum? weil Lob erfreut, also die Lust zum Musikmachen erhöht und die Uebungsmühe belohnt; und weil Tadel belehrt oder doch mindestens zur Selbstprüfung führt. Nicht weniger zur Selbstprüfung anregend ist auch eine etwaige Gleichgültigkeit des Zuhörers. Nur ein sehr einfältiger Spieler wird durch Lob stolz, durch Tadel verdrießlich. Beim Lobe denke er an den Tadel, der ihm schon zu Theil wurde, und noch werden wird, oder der ihm etwa aus Nachsicht verschwiegen blieb; — beim Tadel denke er an bereits empfangenes Lob, und bemühe sich, später dessen noch mehr zu verdienen. So ist dann im Lobe wie im Tadel Segen enthalten.

Beim Vorspielen sei alle Fähigkeit des Schülers darauf gerichtet, es so gut zu machen, wie nur irgend möglich; er versetze sich in die Person des Zuhörers, und spiele so gewissermaßen sich selber vor, um dadurch zu doppeltem Achtgeben auf sich geführt zu werden. Dabei merke er sich genau die selbst entdeckten Schwächen seines Spieles, um später beim einsamen Ueben zu bessern, wo es geht; denn nicht jeder Fehler wird immer von Anderen bemerkt, — doch ist ein Schweigen des Zuhörers auch keineswegs immer Be-

weis, daß die Fehler unbemerkt blieben. Man pflegt seine Aengstlichkeit, zu geringes Können und eine mögliche Verunglückung des Vortrages vorzuschützen, um sich so um das Vorspielen wegzuschieben. Zunächst können das wohl wirklich maßgebende Gründe sein, denn nur Wenige giebt es, bei denen eine zum freien Vorspielen disponirte Natur vorhanden ist, und noch Wenigere, bei denen solche Natur sich mit gutem Können vereint findet. Aber wie das Letztere, so ist auch das Vorspielen selbst — sogar geringer dafür Beanlagten — zu lernen möglich. Auch hier gilt das Sprichwort: Uebung macht den Meister. Schon das Kind hat im Hause Gelegenheit, fertig gelernte Stückchen vorzuspielen; mit zunehmender Geschicklichkeit erweitert sich der Kreis theilnehmender Zuhörer leicht, wenn nur dem Gebotenen der Reiz nicht fehlt, wie er zunächst im glücklichen Gelingen liegt. Auch dieses kann man in gewissem Grade erlernen: man muß bei jedem fertig gewordenen Stücke das momentane Glück herausfordern, indem man sich, allein oder vor Anderen, ans Clavier setzt und das Stück ein Mal glatt durchspielt, ohne irgendwo stecken zu bleiben, ohne Einzelnes zu wiederholen oder gar zu üben. — Solche Momente muß man öfters und plötzlich herbeiführen, auch gerade dann, wenn man nicht dazu aufgelegt ist, um den Zufall, das Glück beherrschen zu lernen.

Mit dem Vorspielen verbindet sich noch ein besonderer Vortheil: man hört sich unwillkürlich selbst mit fremden Ohren, indem man auf diese zielt; Fehler, die

man sonst gewohnheitsmäßig durchgehen läßt, bemerkt man empfindlicher und wird sie im Stillen zu bessern suchen. Bald wird man dahin gelangen, beim Ueben an Andere zu denken und so sich selbst mit einer gewissen Objectivität zu betrachten; gut ists, wenn man sich etwas streng richtende Zuhörer, feine Kenner, strenge Kritiker vergegenwärtigt und es ihnen recht zu machen strebt.

Man sei beim Vorspielen innerlich möglichst ruhig und lebe ganz in der gespielten Musik, die nach Kräften in schönster Weise im Geiste des Componisten vorzutragen der einzige Ehrgeiz sein muß.

Wahl der vorzuspielenden Gesellschaftsstücke.

Bei jedem gesellschaftlichen Vortrage ist der eigentliche Angelpunkt der: die Zuhörer künstlerisch anzuregen, sie musikalisch interessant zu unterhalten, seis nur durch Ergötzung oder durch höhere Erhebung. Man bedient sich dazu sehr verschiedenartiger Mittel mit oft sehr ungleichem Erfolge: das Sinnen der Vorspielenden richte sich darum hauptsächlich auf eine zweckgemäße Wahl der Stücke für das Vorspiel-Repertoir. Die gewöhnlichen Fragen sind: soll man Classisches oder Modernes, Heiteres oder Ernstes, Charakteristisches oder rein Brillantes, Großes oder Kleines u. s. w. spielen?

Man muß, um die Antwort zu finden, die Gesellschaft betrachten, vor welcher zu spielen ist, und im Sinne ihrer Majorität etwas in seiner Art Edles

wählen, — sei dies nun Altes oder Neues, geistig oder blos sinnlich Reizendes.

Doch kennt man selten im Voraus die Elemente einer zu besuchenden Gesellschaft; es müssen also allgemeine Grundsätze aufgestellt werden.

Zunächst eignet sich dasjenige für den Vortrag: was man eben am liebsten, am sichersten und wirkungsvollsten spielt. Man sollte aber nichts Schlechtes zu solcher Bildungshöhe des Könnens hinaufziehen! Doch vorausgesetzt, es wäre einem Spieler Alles gleich lieb und recht, es sei also lediglich die Gesellschaft zu berücksichtigen — so bedenke man in solcher Beziehung Folgendes.

Eine Gesellschaft ist wie ein einzelner Mensch, der eben seiner gewöhnlichen Tagesinteressen sich entäußern und dafür Anderes ihn Interessirendes eintauschen will; was sich ihm zunächst darbietet, das ergreift er, und jenachdem ihn das Erfaßte zufällig interessirt, nimmt er es mehr oder minder bereitwillig mit Theilnahme entgegen. Abgesehen von aller besonderen, persönlichen Bildung rc., ist also der Gesellschaftsmensch durch Zufall und auch durch Laune bestimmt — er will in Gesellschaft sich selber aufgeben, indem er sich fremden Eindrücken hingiebt. So ist er denn zunächst von Außen, bei seinen Sinnen, zu erfassen, sodann festzuhalten und so zu führen, daß er sich gern und willig fügt; ein nobler Künstler wird ihn in das Bereich wahrer Kunst leiten, ihn mit dieser erheben und läutern: das ist dann die schönste Wandlung, die man um der „Unterhaltung"

willen bewirken kann. Man vollzieht sie am ehesten durch solche Charakterstücke, welche eine brillante, oder doch sonst durch äußeren Reiz fesselnde Form haben: die besten Meister haben dergleichen Stücke componirt, und nicht vergeblich wird man darnach unter den schwereren und leichteren Werken z. B. Beethovens, Mendelssohns, Schumanns u. A. suchen; andere Componisten, welche ihre bedeutende musikalische Schaffenskraft eigens darauf richteten, durchgeistete und charaktervolle Virtuosen- und Salonstücke zu componiren, wie in früherer Zeit Hummel, Field, Moscheles, Weber, Henselt, der geniale Chopin, endlich auch der an technischer Gewalt wie an reichem, glühenden Geist gleich starke Liszt u. A., haben wahrhaft Effectvolles und auch zugleich Edles zum gesellschaftlichen Vortrag geliefert. Meister wie Stephen Heller, Rubinstein und ihnen verwandte gruppiren sich mit ihren reizvollen Stücken mitten inne zwischen denjenigen der Vorgenannten. Andere Componisten der besseren Art für die Gesellschaft, wie Schulhoff, Kullak u. a., sind bekannt genug. (Man sehe des Verf. „Führer" zur speciellen Auswahl.)

Mit schönen Musikstücken durch schönen Vortrag in Gesellschaft künstlerisch reussiren zu wollen, ist ein Grundsatz, der eine edle Natur charakterisirt: denn ihre Interessen treffen zusammen mit denen der wahren Kunst und der gebildeten Gesellschaft.

Wenn man voraussetzt, ein Spieler habe ein vielseitiges Repertoir an Vorspielstücken und spiele Alles

gleich gut, so sind nur folgende Fälle für den Erfolg zu erwarten: 1) Man spielt ein gehaltvolles Stück mit Beifall; 2) man spielt ein gehaltvolles Stück ohne Beifall; 3) man spielt ein inhaltloses Stück mit Beifall; 4) man spielt ein inhaltloses Stück ohne Beifall. (Mittelbestimmungen, von halbem Erfolg, hier wie da, gehen aus jenen Fällen leicht hervor.)

Bei 1) und 3) ist ein bedeutender Unterschied; denn man hat bei 3) nur die eigne eitle Person, nicht die Kunst befriedigt, nur dem Flachsinnigen, nicht dem Edleren im Zuhörer genügt und muß sich sagen: wer weiß, ob nicht ein gutes Stück ebenfalls Beifall (und also wahre Ehre) eingebracht haben würde; dort bei 1) aber hat man sich selbst, die Kunst und die Zuhörer gehoben. Mehr ist freilich nicht zu wünschen möglich. Zwischen 2) und 4) besteht der Unterschied, daß bei 2) doch immer der Spieler sich musikalisch höher stehend fühlen darf, als die Zuhörer, denen er Schönes bot, das sie aber nicht würdigten; bei 4) aber überkommt den Spieler das Gefühl, selbst durch Zurücksetzung der Kunst Nichts erreicht zu haben; man hat sich erniedrigt, und — die Hörer mochten das schlechte Stück nicht: nun stehen diese über dem Spieler, der sich zu schämen hat!

Die Wahl ist da nicht schwer: man hält sich auf Seiten des Guten, wahrt seine eigene künstlerische Ehre (sei man nun Fachmusiker oder Dilettant) und läßt das Uebrige sich fügen, wie es will.

Bei dem geringen kunstkritischen Werthe, den der Gesellschaftsbeifall hat (weil er gewöhnlich Höflichkeitsform

ist), kann man dadurch sich weder besonders geschmeichelt, noch durch den Mangel desselben beleidigt fühlen: man freue sich, wenn man einer Gesellschaft edeln Genuß verschaffte und grolle nicht, wenn es etwa nicht gelang (auch bei der früher festgestellten Voraussetzung, daß der Vortrag *gut* war): denn man kann nicht erwarten, daß eine Gesellschaft in jedem Moment zu einem bestimmten musikalischen Genusse geneigt sei.

Man sei weder hervordrängend noch zurückhaltend mit gesellschaftlichem Vortrag: gegenüber einer ersichtlich aufrichtig gemeinten Bitte verbanne man jene widerwärtige Scheinsprödigkeit. Es ist zu beherzigen: daß für jeden Gast die Geselligkeitspflicht besteht, nach bestem Können für die gemeinsame Freude am Beisammensein beizutragen — der musikalisch Fähige musicire also frisch zu!

Praktische Erfahrungen im gesellschaftlichen Vorspielen haben gewisse Ergebnisse geliefert, wonach man Debutanten den einen und anderen Rath ertheilen kann. Hier aber nur der oberste, allbewährte Rath, der am untrüglichsten die Wünsche und Erwartungen der Zuhörer und des Vorspielenden erfüllen wird: was man auch immer spiele, man spiele es *wirklich schön!* Zum Schönspielen gehört aber Dreierlei: Erstlich *richtiges Tempo*; zum Anderen *Correctheit*; drittens *gebildeter Geist*. Eigentlich ist dieser letztere die Quintessenz alles Schönen, denn er begreift ein feines Zartgefühl für Vollkommenheit in sich, er kann Unreinheit, schlaffe Rhythmik, Accentlosigkeit, fehlenden Ausdruck, Mangel an Geschmack, an Schatten und Licht, lahmes

oder übereiltes Tempo, Geistlosigkeit nicht vertragen; jedes dieser Uebel ist dem gebildeten Musikgeiste, was der Splitter dem Auge, die Krankheit dem Körper, der Irrsinn dem Geiste ist.

Wenn man schön spielt, erobert man mindestens dasjenige der Zuhörer, was man den Henkel des Erfolges nennen kann: das Gehör. Wenn man vollends das Schöne schön spielt, so erobert man mindestens die Besseren ganz, wahrscheinlich aber Alle; denn die Geschmacksrichtung der Gesellschaft müßte doch gar zu mangelhaft sein, wenn unter solchen Verhältnissen eine gute Gesammteinwirkung ausbliebe — eigentlich ist dann ein halber Erfolg nur von Einem Umstande herzuleiten: daß nicht zugehört worden sei.

Die Gesellschaft hat ihre Unarten, wie der einzelne (selbst gebildet genannte) Mensch, und so kommt es in der That vor, daß man zum Vorspielen aufgefordert wurde und daß dem gewährten Spiele (selbst dem guten) dennoch kein rechtes Gehör geliehen wird. Der gut Spielende hat dann freilich ein volles Recht, die Undankbaren der höheren Ungezogenheit zu beschuldigen (natürlich nur in Gedanken) und auch wohl mitten im Spiele abbrechend aufzustehen. Jedenfalls wird man aber zeigen müssen, daß man Eine Stufe in der geistigen Bildung höher stehe als Jene: indem man wenigstens äußerlich gleichmüthig dabei bleibt, die Leute in diesem Punkte als die unerzogenen Kinder der Gesellschaft betrachtet, die ihre Launen haben, welche man unmöglich öffentlich rügen könne, ohne sich selbst die stille

Rüge der Uebrigen (vor Allen der betreffenden Undankbaren) zuzuziehen. Noch besser ist es aber, wenn man um zwei Stufen die Bildung jener „Kinder“ überragt und nicht nur äußerlich, sondern auch im Gemüthe so ruhig bei dergleichen Vorkommnissen bleibt, wie es allein auf dem Grunde einer eingelebten höheren gesellschaftlichen Philosophie möglich ist; eine solche denkt unter Anderem (oder hat es ein für alle Male gedacht): daß man den Gesellschaftsleuten gewisse Unarten willig gestatten müsse und sich sogar sehr zu verwundern haben würde, wenn solche Schäden etwa gar nicht beständen. Man muß nur erwägen, wie die Gesellschaft in ihrem Wesen culturgeschichtlich geworden ist. Nur vereinzelt sind solche Gesellschaften, die trotzdem, daß sie geladen, wirklich von innerlicher Gesellschaftsgemüthlichkeit sind, so, als ob die Leute im idealen Sinne lauter „ungeladene Gäste“ wären, deren jeder durch sein zufälliges Hinzukommen angenehm überrascht und den Kreis harmonisch ergänzt und geistig erweitert. Das Wort „Einladen“ findet in seiner Anwendung auf sehr viele Gesellschaften leider oft einen satyrischen Nebensinn, wo diese Veranlassung geben, an das Laden von Sachen, an bunte Waarenhäufung in einen bestimmten Raum zu denken: die „Geladenen“ sind da so zu sagen nur gekommen worden und nicht aus freiem Triebe von selbst gekommen. Es fehlt den ladenden Wirthen nur zu oft an Sinn und Fertigkeit für eine Auswahl, die nur solche Personen zusammenladet, welche zu einander passen. Auch ist

das Gesellschaftgeben zu oft einem äußerlichen, herkömmlichen Muß unterworfen, sie müssen „arrangirt“ werden, auch wenn es weder den Ladenden noch den Geladenen Bedürfniß ist: die Freiheit des Vergnügens wird dadurch verhöhnt, denn letzteres sollte der Gesellschaft Zweck sein und ist gleichwohl ohne erstere nicht denkbar. Einladen und Geladenseinwollen müßten eben im reinen Einklange mit einander stehen.

Waltet nun auch nicht in allen unfreiwilligen Gesellschaften ein so offenes Mißverhältniß (die gute Lebensart, auch wohl gutmüthige Selbsttäuschung und Genügsamkeit lassen es nicht zur Aeußerung kommen), so trifft sichs doch selten ganz glücklich, und die Abstufungen von einer glücklichen zu einer unglücklichen Gesellschaft bilden sich an einer staffelreichen Leiter von mehr oder minder Langeweile, die ihrerseits aus den Verhältnissen der Personen, dem Ort und dem Zeitpunkt hervorgeht.

Ist nun jenes herkömmliche auf Gegenseitigkeit beruhende Gesellschaftsmuß schuld daran, daß überhaupt Unmaß im Gesellschaftgeben waltet, und ist die Unfreiheit und innere Leere richtige Folge davon, so erklärt sich die gesellschaftliche Abspannung, die Unempfänglichkeit Vieler; es herrscht eine Geistesabwesenheit, die da wohl fragt und nicht die Antwort hört, die auch um Musik bittet und dann doch kein Gehör dafür hat, die nachher über das Nicht- oder nur Halbgehörte lobend sich ausspricht und in der Zerstreutheit wohl kaum selber weiß: Was? — So ist die Gesellschaft

zum Theil; sie leidet an dem Gifte innerer Unwahrheit: denn was zusammenkommt, sollte doch wünschen, sich zu finden, und sich des Gefundenhabens freuen. Man hat nun einzusehen, daß solche Zustände ihre Einflüsse auf die Leute haben müssen, denn wer von solcher Unnatur nicht berührt werden soll, muß eine seltene Natur, oder von natürlicher Geistesschwäche sein, wenn nicht gar die Unnatur selbst, die sich allerdings da an Stelle der Natur einnisten kann, wo Menschen bereits in herkömmlichen Formen erzogen werden.

Man erhebe nun den Standpunkt der Betrachtung noch um Etwas und man wird innewerden, erstens: daß solche Zustände nicht einzelnen Gesellschaftspersonen, selbst nicht unbedingt den gesammten bestehenden Gesellschaftssatzungen zur Last zu legen sind; zweitens: daß sie überwunden werden müssen. Jeder Einzelne hat sein Stück durchzumachen, am Ganzen zu tragen und zu helfen. Dies geschieht zunächst, indem man jede Gesellschaft richtig würdigt und sich demgemäß passend zu ihr stellt; machen sich unerquickliche Momente geltend, so denke man, es sei ein gesellschaftlicher Mißlaut durch musikalischen Wohllaut zu lösen — und halte sich nicht für zu gut, den Versuch zu machen, indem man schlichtweg „Etwas vorspielt", so Gutes und so gut, wie es eben geht. Ist der Erfolg günstig, ists angenehm; wo nicht — nun, da wird die Gesellschafts-Philosophie trösten!

Bildung durch Vorspielen.

Bereits früher wurde des bildenden Einflusses gedacht, den das Vorspielen dem Spieler gewährt; wer dies recht kennt und erwägt, wird sich einer bezüglichen Aufforderung nie entziehen. Besonders aber für Diejenigen, welche ungern vorspielen, ja denen es qualvoll („unmöglich") ist, die „leicht durchfallen" oder holpern — ist es im höchsten Grade bildend, weil sie dadurch lernen, sich ihrer Blödigkeit zu entäußern, frei zu werden, mit höherer Wirkung und Geschmack zu spielen; man hat sich in nächsten Freundeskreisen stets darin zu üben, und gerade dann ist solches am förderndsten, wenn man eben den unsäglichsten Widerwillen dagegen hat. Dieser ist so lange zu besiegen, bis er zuletzt ausbleibt und sich mit der Zeit in reine Vorspielfreude verwandelt.

Schon mancher Spieler hat durch anhaltendes Vorspielen schönen Vortrag erlernt, ja aus einem früher kühlen Spiele ein feuriges gewonnen, das die Hörer hinriß und die Gemüther für die Kunst gewann. Das hat seinen natürlichen Grund. Wenn man nämlich für sich allein oder bei gewohnter Umgebung spielt, hört man innerlich die musikalischen Ideen des Componisten und ist davon ebenso befriedigt, wie z. B. beim stillen oder halblauten Lesen; man verinnerlicht sich so und verbildet sich dadurch, daß man immer mehr nur andeutend, unvollkommen, ja schlecht spielt, oder doch dem

Ausdruck die höhere Lebhaftigkeit des Colorits zu verleihen vergißt; — man wird immer bequemer, unkritischer, technisch-lässiger, geistig-schlaffer, zuletzt wohl gar anmaßend und dünkelvoll auf die (nur in der Einbildung existirende) Geschicklichkeit, — oder man wird wohl gar alles Spieles überhaupt unlustig! Ganz anders gestaltet sichs im Gegensatz unter naturgemäßeren Verhältnissen! Man hat an dem Zuhörer ein Musikziel, das man innerlich treffen will, man legt es darauf an, ihn zu erfassen, ihn zum Hören und Fühlen zu zwingen; — fühlt man Liebe zu dem Stücke, so treibt schon diese dazu, es ins schönste Licht zu setzen, der Trieb nach Mittheilung drängt dazu, den Hörer zu gleicher Liebe dafür zu entflammen. So erglüht ein schöner Eifer wohl selbst im kalten Spieler und erwärmt seine Empfindung, befeuert und beflügelt die Phantasie, — es strömt ihm durch die Finger in die Musik und — sie zündet! Bereite sie nun still jene Wärme, die nicht zum Applaudiren Lust macht, oder schlage sie in die Geister prasselnd wie der Blitz — Beides ist gleich, denn das Stück und der Vortrag haben ihrer Art gemäß gewirkt und der Spieler mag an solcher That immer „doppelt Freude" haben; denn er hat Andere und sich selbst erhoben durch Begeisterung und Freude am Schönen. Moral: Jeder strebe von Kindheit an, gut vorspielen zu lernen.

V.

Das Auswendigspielen.

Mit dem Vorspielen (besonders als Production in Gesellschaften ꝛc.) hängt das Auswendigspielen innig zusammen. Es ist dieser Punkt ein Anlaß zu öfteren Klagen und zwar (sonderbar genug) von entgegengesetzter Art: bald hört man Lehrer und Aeltern beklagen, daß die Schüler auswendig spielen und nicht auf die Noten sehen, bald auch, daß sie nicht auswendig spielen können. Dies Letztere kommt gewöhnlich zur Zeit der Productionsfähigkeit vor und der Schüler selbst ist dann meistens der Leidtragende und Klagende.

Der Gegenstand ist von einer gewissen Wichtigkeit, und muß an sich sowohl berichtigt als auch in seiner Beziehung zum Unterricht in Erwägung gezogen werden.

Wenn Schüler, besonders Kinder, Neigung und Anlage zum Auswendigspielen haben, so ist das im Grunde sehr erfreulich, denn es offenbart sich darin eine Talentseite: der Sinn zeigt sich empfänglich für musikalische

Formen, indem er sie durch Gedächtnißkraft festhält — musikalisches Gedächtniß ist da eben als musikalischer Sinn zu begreifen.

Es kommt (bei Kindern namentlich) darauf an, wie das Auswendigspiel und somit das Gedächtniß beschaffen ist: dieses kann getreu oder flüchtig sein, genau oder ungenau; und zwar Beides entweder in wesentlicher oder unwesentlicher Beziehung.

Ist das Auswendigspiel aus freier Gedächtnißkraft entsprungen und mit den Noten getreu übereinstimmend — spielt also der Schüler genau und richtig auswendig: so freue man sich darüber und lasse ihn gewähren; denn in solchem Falle ist das Notensehen zu Nichts nütze; nur das körperliche Auge allein würde da sehen, nicht aber das Gesehene dem inneren Sinne zuführen, aus dem einfachen Grunde, weil eben dieser innere Sinn das Wesentliche des Gesehenen bereits in sich hat. Da man dasjenige, was man bereits weiß, nicht nochmals in sich hineinbringen kann, so hat man aus Vernunftgründen nicht gegen ein von selbst gekommenes und richtiges Auswendigspiel zu eifern. Ist jedoch das Auswendigspielen ungenau, zeigt es sich als Folge bloßer Lässigkeit, so ist der Schüler auf das Strengste zur gewissenhaften Beachtung der Noten anzuhalten: man zeige ihm, wie das Gespielte von Dem, was Schwarz auf Weiß dasteht, abweicht.

Das gediegene, Noten-getreue Auswendigspiel begreift eine Sinnesbewältigung der musikalischen Formen in sich, die man vollkommen übersehen, wissen, inne-

haben muß, ehe man sie überhaupt geistig und technisch bewältigen kann, ehe man dermaßen Eins mit ihnen zu werden vermag, daß man das Gespielte gleichsam aus dem eigenen Geist heraus schafft. Folglich ist das Auswendigspiel eine höhere künstlerisch-praktische Nothwendigkeit.

Das Stadium der leichten Stücke von einfacher Construction und mäßig gehaltener Technik, wo das Auge mit Muße von dem Notenpult auf die Claviatur und die Finger wandeln kann, geht bald vorüber und es naht die Zeit der höheren Entwickelung: mit ihr kommen Musikstücke von combinirteren Formen und bewegter, vielseitiger Technik, wo es dann oft gewagte Finger- und Handbewegungen auszuführen und für die Augen fast fortwährend auf der Claviatur zu thun giebt. Da wird die Nothwendigkeit des Notensehens zum quälenden Hinderniß, das Auge erfaßt in hastig gestohlenen Momenten mehr, als es verarbeiten, d. h. in so kurzer Zeit dem inneren Sinne zuführen kann — die schöne, freie, echt künstlerische Ausführung wird da zur Unmöglichkeit und Auswendigkönnen zum Bedürfniß.

Das ist die eine, wesentliche Seite dieses Gegenstandes; die andere ist mehr äußerlicher Art, doch gleichwohl mit jener verwachsen und beiläufig auch bezüglich auf das Vorspielen.

Ist nämlich das Vorspielen (vor fremden Zuhörerkreisen) schon aus Grund der Gefälligkeit und Liebenswürdigkeit, wie sie gesellschaftliche Tugend und Pflicht gebietet, nothwendig, so ist es dies bekanntlich auch noch

insofern, als der Spieler dabei Hindernisse (Angst, Scheu) zu überwinden hat, — was ihn immer kräftigen wird, und ihn veranlaßt, sich im Zuhörer gewissermaßen sein eigenes Ich gegenüberzustellen, wodurch er zum Kritiker an sich selbst wird. (Was sind gegen solche Vortheile die Unannehmlichkeiten einiger unglücklichen Versuche!) So nöthig und pflichtschuldig dabei eine Zurückhaltung wirklich Unfähiger und Ungebildeter ist, so nöthig ist auch das (gleichwohl bescheidene) Hervortreten der Fähigeren und Gebildeteren unter den Spielern, sei es nun mit kleinen oder großen Aufgaben, nur mächtig muß man ihrer sein.

Damit ist nun das Auswendigspiel in äußerlicher Art verknüpft: denn die Aufforderungen zum Vorspielen können sich sehr zufällig ergeben — die Notenhefte aber nicht zugleich mit. Folglich ist Nichts besser, als das musikalische Gedächtniß als Träger zu gebrauchen, denn sei dieses noch so schwer gefüllt, es ist immer gleich leicht und überall bei der Hand.

Wo schlecht und ungenau auswendig gespielt wird, ist im Unterricht besonders strenge auf genaue Notenbeachtung zu halten; im Nothfalle sind einfachere Stücke unter dem Fähigkeitsgrade des Schülers herbeizuziehen, damit die leichter behaltbare Musik das richtige Auswendigspielen vermitteln helfe, auch kann man bei solchen wohl die spielenden Hände momentan durch Verdeckung unsichtbar machen. Sollte es ein mehr vorgerückter Schüler sein, der eben wider Willen „zu früh“

auswendig spielt, so lege man ihm (was zugleich sehr zu seinem anderweitigen Vortheile ist) Musikstücke von combinirtem Formenwesen zum Ueben vor, z. B., falls er erst etwa zwei Jahre spielt, Joh. Seb. Bachs 6 Préludes pour l'usage des commençans; oder dessen 15 Inventions à deux voix („zweistimmige Inventionen"); ist der Schüler schon geübter, so gebe man ihm dafür Seb. Bachs 15 Inventions à trois voix („dreistimmige Inventionen" — auch „Symphonien" genannt —), wie auch dessen „Suiten" (engl. und franz., jede eine Folge von sechsmal sechs Stücken); noch weiter vorgeschrittene Schüler können S. Bachs „Wohltemperirtes Clavier" dazu benutzen. (In der classischen Hochschule in ausgewählten Stücken geordnet.)

Da diese Werke aber ein wesentliches Bildungselement sind, ist obiger Zweck nur nebensächlich, — doch kann er momentan in den Vordergrund treten.

Wenn der Schüler auch die erwähnten Stücke zu früh auswendig lernt, so ist er, nach betreffender Seite hin betrachtet, ein nicht gewöhnliches Talent, — besonders in Beziehung auf die dreistimmigen Inventionen.

Wenn ein Schüler noch nicht auswendig spielen kann, so muß er streben, es mit der Zeit zu lernen: denn allein schon solches Streben ist von bildendem Nutzen, auch wenn das Ziel selbst gar nicht erreicht würde. Ein schwer oder gar nicht auswendig lernender Schüler nehme seine letzte Zuflucht zu den (für diesen Zweck oft praktisch erprobten) Volksmelodien und Volkstänzen für zwei Hände: er nehme nur Ein Stück

aus einem der ersten Hefte vor und spiele davon nur Einen Theil, z. B. erst zehnmal rechts, dann zehnmal links, dann nochmals ebenso mit gutem Bedacht, ruhig, stets in gleicher und genauer Art, mit immer gleicher Fingersetzung; sodann etwa zehnmal mit beiden Händen; nach einer Stunde wieder ebenso, täglich öfter derart fortgesetzt — bis der Theil auswendig geht. Ist dies nur mit acht Tacten gelungen, so ist die Ausrede von „unmöglichem" Auswendigspiel als grundlos erwiesen, denn das Gedächtniß ist als vorhanden bekundet und es ist Sache des Schülers, es mehr und mehr anzuregen, zu stärken und zu fördern.

Bei allen Anfängern aber ist schon von frühe an das Gedächtniß zu bilden, — wenn auch nur nebenbei, doch nach bestimmten Grundsätzen und folgerecht. Die Fingerübungn sind es zunächst, welche darauf hinwirken müssen: der Schüler hat die ihm aufgegebenen im Kopfe zu behalten und sich durch Selbstfinden anderer mit Tonformen und Combinationen vertraut zu machen; auch die Versetzungen, welche der Schüler selbst machen muß, dienen dazu. So wird das Musikgedächtniß geweckt; durch gutes, genaues Ueben aber (anhaltend an Einem Stück) wird es weiter fortgebildet.

VI.

Das Vomblattspielen (prima vista).

Der gebräuchlichen Bezeichnung „Vomblattspielen" liegt ein Sinn zu Grunde, der sich gegensätzlich zu dem Voninnenherausspielen verhält. Wie man nämlich von eingeübten Stücken sagen kann, der Spieler habe sie in sich hineingeübt, so daß sein Gedächtniß und seine Kenntniß der Stücke das Wesentliche, die Noten aber nur äußerliche Erinnerungszeichen dabei sind, so kann man auch bezüglich des Spielens bei erstem Sehen (erster Sicht — prima vista) eines Stücks, wie es in Noten auf dem Blatt steht, sagen: man spielt es vom Blatt weg, d. i. also, ohne es vorher gespielt, viel weniger geübt zu haben.

Die höchste Aufgabe bei dem Vomblattspiel ist eigentlich (im Gegensatz zu dem Ueben nach Noten): daß dadurch gleichsam ein fertig eingeübtes Spiel (aus dem inneren Sinn heraus) möglichst vollkommen vertreten werde.

Solch fertiges, vollkommenes Vomblattspiel setzt besondere Begabung, vor Allem aber eine langjährige Uebung voraus, deren Art und deren Bestimmungen aus dem Wesen des Vomblattspiels sich natürlich folgern. Die erste Bedingung ist demnach: Richtiges Verhältniß der Schwierigkeit des vom Blatt zu spielenden Stückes zu der Fähigkeit des Notenlesens und der Technik des Spielers. Seine lesenden Augen und schnellfertig spielenden Finger müssen durch musikalisch-praktischen Spielsinn zusammenwirken.

Um solche wichtige Fähigkeit zu gewinnen, ist das Vomblattspiel schon früh mit den leichtesten Uebungen zu beginnen, und zwar hat der Schüler für sich allein (wenn auch nur täglich 1/4 Stunde) zweihändig, und später mit dem Lehrer, wie auch mit anderen fähigen Personen, vierhändig vom Blatt zu spielen.

Die dazu gewählten Stücke müssen Anfangs etwa um ein paar Jahre hinter der gegenwärtigen Stufe, welche des Schülers Fertigkeit einnimmt, zurückstehen — wonach sich zugleich die Zeit des Beginnens mit dem Vomblattspiel feststellt: nämlich bei guten Fortschritten nach den ersten Jahren des Unterrichtes.

Zunächst hat der Schüler bei jedem Stücke die Tonart in der Vorzeichnung, wie auch die Tactart sich ordentlich zu denken und zu merken, vielleicht auch die betreffende Tonleiter des Stücks zu spielen, damit er sich im richtigen inneren

Sehkreise des vom Blatt zu spielenden Stückes befinde. Das Tempo ist der Fähigkeit anzumessen: um aber nicht allzuweit vom Rechten abweichen zu müssen, sind womöglich demgemäß leichte und langsame Sätze zu wählen. Etwa in einem Heft vorkommende zu schwere Sätze sind lieber zu übergehen, um nicht Schaden zu verursachen, oder auch wohl einmal einhändig vorher zu spielen. Der fortschreitende Gang im Vomblattspiel-Ueben beruht jederzeit auf der Ueberwindung dreier Forderungen, welchen auch der Schüler zu genügen hat und welche ihm darum auch zu dreimaliger Durchspielung eines Stückes Anlaß geben. Zuerst gilt es, daß die Augen überhaupt Alles sehen und die Finger das Gesehene notengetreu wiedergeben. Sodann gilt es, dasselbe auch gut anhörbar, dem Sinne und Verständnisse zusagend zu spielen. Endlich ist das Stück dann auch mit möglichst viel Schönheit, mit Geist und Phantasie — zugleich vom Blatt und von Innen heraus — zu Gehör zu bringen. — Die ersten Jahre des Vomblattspielens vergehen mit dem nach und nach erfolgenden Ueberwinden jeder einzelnen dieser Stufen.

Der Schüler hat möglichst ohne Aufenthalt zu spielen, und zu lernen, sich durch (nicht zu arge) Fehler nicht beirren zu lassen: er muß, im steten Vorwärtszuge, nach dem Fallen das schnelle Aufstehen lernen — mit der Zeit freilich das entschiedene Fallen selber verlernen.

Folglich: wo der Schüler falsch spielt, muß er nicht etwa plötzlich aufhören und die schwierige Stelle übend wiederholen wollen! denn damit würde der Sinn des „Vomblattspielens“ (welches eben das Gegentheil des „Uebens“ ist) verkehrt und der Zweck verfehlt werden; vielmehr ist bei vorkommenden Anstößen zunächst weiter zu gehen, sich nicht in eine Verlegenheit bringen zu lassen, die nur zu leicht den Blick verwirrt macht — das Stück wird eben immer geradedurch gespielt und, um die Verstöße zu bessern, entweder im Ganzen oder in einzelnen Sätzen durch abermaliges Geradedurchspielen näher kennen gelernt. Wo sich dennoch öfteres Steckenbleiben ereignet und auffallender Müheaufwand, Unreinspielen ꝛc. waltet, da ist eben das Stück vorläufig noch zu schwer zum Vomblattspielen und zurückzulegen.

Bei jedem wiederholten Vomblattspiel eines und desselben Stückes sind aber auch höhere Anforderungen zu erfüllen durch immer besseres Gelingen: wo vorhin Verstöße vorkamen, müssen beim anderen Mal deren weniger oder gar keine vorkommen, neue womöglich nicht hinzutreten; dem Ausdruck, der Spielweise, dem Fingersatze und besonders dem Tempo muß immer mehr genügt werden. Mit Hinsicht auf diese zu steigernde Vervollkommnung kann man ein Stück wohl drei- bis viermal durchspielen, wobei dann zwar strenggenommen nur das erste Mal ein eigentliches Vomblattspiel im engsten Sinne ist, doch auch später immer

noch Nutzen zu ziehen sein wird; der Begriff des Vomblattspiels ist demnach als ein weiterer zu fassen, insofern man damit überhaupt das Durchspielen nichteingeübter Stücke verstehen kann.

Die beste Oekonomie bezüglich der vom Blatt zu spielenden Stücke beruht darin, daß man jedes zuerst nur ein- bis zweimal nach einander und nach Verlauf einiger Tage oder Wochen abermals durchspielt.

Man muß so gut als möglich genau spielen und, statt zu oft zu fehlen, lieber das Tempo etwas mehr zurückhalten; — indessen gar zu bequem gemacht, würde solches auch wieder die beabsichtigte Uebung beeinträchtigen: hie und da ein falscher Ton, eine etwas strauchelnde Tonfolge darf man so hingehen lassen (doch hat man dergleichen innerlich wohl als Verstoß anzurechnen); es darf dabei niemals eine Hand feiern, wo nicht etwa Pausen sind: Alles, was dasteht, müssen die Finger zu vollführen streben.

Der Schüler muß beim Vomblattspiel niemals zurücksehen, denn am Vergangenen ist Nichts zu bessern; vielmehr sehe er immer, bei möglichst rasch gleitendem und innerlich erfassendem Blicke, nur Eine Notenstelle an und dann, womöglich während er noch im Ausführen derselben begriffen ist, sogleich voraus das Weiterfolgende. Dabei darf aber keine Unruhe, kein hastiges Wesen, kein Jagen, überhaupt nichts Auffallendes im Aeußeren hervortreten — der Sinn bleibe ungestört.

Sonderbar genug fügt sichs wohl, daß es im Spiel vom Blatt gut und glatt dahingeht, der Schüler

aber in seiner Ueberraschung in Angst für das Folgende geräth; er sieht dann in der freudigen Aufregung verwirrt und — „kommt heraus“: ruhigen Blick bei klarem Kopf und immer warmer Musikempfindung in Glück wie Unglück sich zu bewahren, das erstrebe sich der Schüler für alle Uebung und Ausführung.

Wenn der musikalische Sinn beim Vomblattspielen geradezu unverständlich wird und der Spielende binnen einiger Tacte nicht wieder in glatten, verständlichen Gang kommt: dann muß abgesetzt — aufgehört werden, denn der Spieler ist entschieden durchgefallen. Dies sollte bei Stücken von verhältnißmäßiger und in sich gleichartiger Schwierigkeit eigentlich nicht vorkommen, und muß eine derartige vollständige Niederlage durch jedes mögliche Mittel verhütet werden — wärs selbst durch augenblickliche Auslassung etlicher wenig wesentlicher Noten bei zusammenhängender Fortführung der Hauptidee, Melodie nebst Grundbaßtönen.

Hier öffnet sich nun eine weite Aussicht der Ausbildung in Theorie und Praxis, deren gutes Wissen und Können in derartigen Unglücksfällen stete Hülfe gewährt: indem nämlich der im prima vista-Spielen Strauchelnde so wohl bewandert im Gebrauche des Compositionswesens (Harmonie, Satz ꝛc.), wie auch im praktischen Spielen selbstgedachter Ideen in Verwandtschaft mit derjenigen des vom Blatt gespielten Stückes sein kann, daß er sich sofort, ohne den mindesten Verstoß hörbar zu machen, selbst hilft. Man kann wohl durch die Jahre des Bildungsganges, bei Talent und

Geschick, unbewußt zu einer derartigen Fähigkeit gelangen, doch wird sich auch darin gediegene Bildung in Praxis und Theorie von bloßer instinctiver und äußerlicher Fertigkeit unterscheiden. Solche geistige Schnellfähigkeit ist der geschickt geworfenen Strickleiter, der sicher aufgestellten Springstange, dem Leitseil über Abgründe zu vergleichen; — wie die fallende Spinne aus sich selbst heraus den unsichtbar feinen Faden zieht und sich bei sicherer Schwebung in steter Beziehung zu ihrem Netze erhält, so auch fördert der gut musikalisch geschulte und ausgebildete Vomblattspieler aus sich selbst den sinnigen klingenden Ideenfaden, der ihn im steten Zusammenhange hält und zwar immer so, wie es (in einem als möglich annehmbaren Falle) auch wohl hätte vom Componisten oder Bearbeiter des vom Blatt gespielten Stückes selbst geschrieben werden können. Doch ist eine derartige Fähigkeit in der Selbsthülfe nicht etwa mit Willkür zu verwenden: nur die zwingende Noth darf zu solcher musikalischen Lüge — wo sie die einzige Rettung und besser ist, als offenes Verunstalten und Abbrechen — verleiten; gleichwie der begabte und praktisch gewandte Schauspieler sich durch sinnbezügliche Stegreifworte über die Abgründe der Gedächtnißlücken hinweghilft, um nicht durch leidiges Steckenbleiben ein Stück zu zerreißen und so die Wirkung gröblich zu stören. Das Vomblattspiel vor Zuhörern z. B. kann namentlich zu solcher Freiheit Anlaß geben.

Der nicht tactfeste Schüler hat, um der Sicherheit

willen, beim Vomblattspielen laut zu zählen: solches bringt noch den Nutzen, daß der Spieler dadurch gezwungen wird, in gleichem Schritt immer weiter zu spielen, oder daß er des Durchfallens auffällig überführt wird und demnach sich über gutes oder übles Gelingen nicht selbst täuschen kann. Das Zählen ist besonders Anfangs, bei den Vomblattspielübungen im ersten Jahr, strenge zu halten, und ist wohl darauf zu merken, daß die Zeittheile auch wirklich stets gleichmäßig auf einander folgen und nicht, nach Art der Anfänger, bei leichten Stellen schnell, bei schwierigeren langsam gesprochen werden.

Eine Hauptschwierigkeit beim Vomblattspielen pflegt das schnelle Finden der Fingersetzung zu bereiten: die Ton- und Tastenfolge verlangt, um gut und richtig gegeben zu werden, eine angemessene Fingerfolgerichtigkeit; um solche bestimmt festzustellen, bedürfte es aber eines Ueberblickes, eines Kennens der Folge — die doch beim ersten Ueberspiel ein Geheimniß ist. Der Schüler und Anfänger wird sich auch hierin als solcher bethätigen, der Weitergebildete aber sich der Sache mächtig zeigen. Es gilt eben, durch eine innige Vertrautheit mit den musikalischen Grundformen (also Accorde, Tonarten, Tonleitern), durch praktisches Einleben in dieselben, jenen Ueberblick und jene wünschenswerthe Voraussicht zu gewinnen, die beim Vomblattspiel nothwendig ist; denn es ergeht sich doch jeder gespielte Tact innerhalb gewisser Tonartbezirke, auf der Grundlage von bestimmten Harmonien und leitergemäßen Ton-

folgen. Die tägliche Uebung der Accordgestaltungen und Leitern in allen Tonarten (besonders den unsicher gekonnten und zweifelhaft gekannten), wie auch die stets beobachtende Betrachtung aller Tonsätze, in Beziehung zu ihren Grundformen, wird das Rechte vermitteln; daneben hat der Spieler den Fingersatz immer so gut zu nehmen, wie er ihm von der Geistesgegenwart eingegeben und in die gewandten Finger getrieben wird; — was dabei Uebles unterläuft, ist nicht zu rügen, sobald nur die Musik leidlich herauskommt. Da indessen beim Vomblattspiel so manche Formenverhältnisse sich gehäuft darbieten, wird der Lehrer gleichwohl Gelegenheit nehmen können, jene Grundformen und deren feststehende Fingersetzungen bezüglich zu der gespielten Musik verständlich zu machen, oder wiederholt ins Gedächtniß zu rufen. (Des Verf. Abhandlung „Der Clavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden systematisch dargelegt" (Breitkopf und Härtel) hat den Zweck, die betreffende Theorie klar und für die Praktik nutzbar zu machen.)

Wer das Vomblattspielen betreiben will, muß zuvor einen soliden Grund in der Correctheit des Spiels gelegt haben; solche Schüler, die wegen Leichtfertigkeit oder schlechten Gehörs zum Unreinspielen neigen, müssen sehr wenig, vorsichtig und nur leichte Stücke vom Blatt spielen.

Das vierhändig-Vomblattspielen bedarf zu den vorigen Lehren noch einiger Erläuterungen, Zusätze und Einschränkungen; alles Besondere, in Betreff des Vierhändigspiels an und für sich, findet sich im nächsten Kapitel, welches diesen Gegenstand erörtert.

Das Vierhändigspielen vom Blatt hat wesentliche Vortheile für den Schüler: dieser wird durch das vereinigte Musikmachen mit dem besser spielenden oder doch besser musikalischen Lehrer in die rechte Art des Spiels hineingezogen, selbst ohne es zu wollen und zu wissen; falls er aber mit bewußtem Willen darauf hinstrebt, wird er es dadurch um so früher, sicherer und besser erreichen; — ferner wird er im Zusammenspiel einen gewissen inneren Zug und Schwung des Vortrags sich aneignen. Dies ist ganz natürlich, wo sich zwei Personen gewissermaßen als zwei Hälften zu einem Ganzen der künstlerischen Ausführung einigen, und wo es auf eine Musik abgesehen werden muß, die sich in der Wirkung als Ein Körper und Geist bethätigt: Eins geht musikalisch ins Andere über, beide Spieler gehen in Einer Kunstausführung auf.

Beim vierhändigen Vomblattspielen ist es ganz besonders nöthig, daß alles Persönliche, alle absonderlichen Manieren, kurz Alles, was nicht (zum Vortheile des gespielten Stücks) von beiden Spielern auszuüben gut wäre, gänzlich verbannt werde: Beide stehen unter Einem Gesetz, das ist zunächst in Harmonie, Tact, wie überhaupt in Alledem zu erkennen, „was dasteht“ im Notenhefte.

Da der Schüler der Schwächere im Vomblattspiel zu sein pflegt, so hat sich dieser in Allem streng an die Noten und an des Lehrers Spiel zu halten. Falls er etwa in letzterem eine Art erkennt, die geflissentlich zu besonderem Ausdruck verwendet wird, der vielleicht nicht im Stück bezeichnet steht (z. B. Legato oder Staccato, überhaupt Vortragsweise einer vielleicht öfters vorkommenden Figur oder durchgeführten Idee), so möge er sich die gleiche Ausführung aneignen und zwar sofort, während des Spiels.

Der Anfänger im vierhändigen Vomblattspielen ist schon früh daran zu gewöhnen, daß er (außer der Vorzeichnung, Tempo- und Tactart des Stücks) in gewisser Beziehung auch der Partie des anderen Spielers eine Beachtung schenke, und zwar namentlich gleich den Anfangstacten desselben, damit er wisse, was für Tacttheile der Andere zu spielen hat, um danach selbst zu verfahren; dergleichen macht eine vorhergehende Feststellung des Tempos überflüssig und läßt das Stück gleich im guten Gange gehen.

Zwei Anfänger sollten nicht zusammen vierhändig vom Blatt spielen; nur wenn bei Beiden eine solide Ausbildung bereits erreicht worden und empfindlicher Sinn für Reinheit vorhanden ist, wird derartiges Zusammenspiel neben den guten nicht auch üble Folgen mit sich bringen. Zwei Schüler, von denen der eine entschieden vorgerückt und im Stande ist, den anderen, schwächeren zu übersehen, werden bei Aufmerksamkeit mit Nutzen vierhändig vom Blatt spielen; wenn dies

aber zwei Schüler von gleicher Bildungsstufe unternehmen, muß diese wenigstens bereits eine sogenannte mäßige Mittelstufe der Fähigkeit sein, wie sie etwa durch Bertinis Etuden Op. 29—32, Dusseks Op. 9 und Op. 62, weiterhin durch die Etuden Op. 63, 128 des Verf., sich bestimmt. Doch ist unter solchen Umständen mit doppelter Vorsicht zusammen zu spielen, das Tempo sehr ruhig, gleichmäßig im Tact zu nehmen und sorgfältig auf Reinspiel zu halten: sonst ist der Schaden leicht größer als der Nutzen.

Bei vierhändigem Vomblattspielen des Lehrers und Schülers, oder überhaupt eines Stärkeren und Schwächeren, hat Ersterer immer die Aufgabe des vernünftigen Nachgebens, nämlich da, wo dies wirklich ersprießlich ist; zu einem entschieden anderen Tempo muß man es dabei freilich nicht kommen lassen, weil die Einheit des Stücks, zum Schaden der Anschauung des Schülers, dadurch leidet: wo, wie es gut und nöthig ist, der Stärkere nebenher die Partie des Anderen übersieht, ist ein solches Nachgeben leicht vermittelt, ebenso auch ein etwa nöthiges Straffziehen des vom Schüler ohne Grund geschleppten Tempos. Einige verständliche Andeutungen des Lehrers und scharf hervorgehobene Rhythmik pflegen meistens das richtige Zeitmaß wiederherzustellen; bei starkem Abschweifen findet das Lautzählen von Seiten des Lehrers erfolgreiche Anwendung — sonst aber ist dies vom Schüler zu thun.

Jeder Spieler muß jede Partie eines vier-

händigen Stücks, also Primo wie Secondo (sobald die Schwierigkeitsstufe paßt), spielen, denn jede erfordert besondere Uebung — und wärs auch nur die Uebung im bescheidenen Unterordnen, im Bezwingen der Langeweile oder gar des persönlichen Virtuosendünkels. Die Secondopartie ist, gegenüber der vorwiegend melodieführenden Primopartie, allerdings oft von einiger Leere; bei inhaltlosen Stücken, wo Secondo Nichts als eine schlaffe „Begleitung“ matter Melodien ist, wird solche Leere wirklich langweilig, wie dies z. B. bei Arrangements neuerer italienischer Opern à 4 mains von Bellini, Donizetti, Verdi nur allzu häufig wahrnehmbar wird; bei gehaltvollen Stücken aber ist selbst die Secondopartie als bloße Begleitung nicht (höchstens nur äußerlich für die Fingerthätigkeit) langweilig, denn sie bildet einen trefflichen Grund zu charaktervoller Oberstimme und läßt den weniger Beschäftigten doch wenigstens Etwas hören. Für diese beiden Fälle, bezüglich allzu leichter Secondopartien, sei der betreffende Spieler ermahnt, seinen Ueberblick zu üben und seinen guten Nutzen daraus zu ziehen: daß er mit den Augen mehr auf der nebenan gespielten Primopartie als auf der eigenen weile. Das Auge eines rechten und tüchtigen Secondospielers wird unter solchen Verhältnissen mit Einem energisch zusammenfassenden Blick 1 bis 4 Tacte seiner eigenen „leichten“ Partie in den Sinn aufnehmen, und, während seine Finger aus dem Gedächtniß spielen, die Noten und Finger des Primospielers so verfolgen, daß er (in

der Einbildung) die Ober- und Unterstimme (Secondo- und Primonotén) partiturmäßig über einander geschrieben sieht.

Wo sich ein strebender Spieler solche achtbare Aufgabe stellt, wird er selbst eine für ihn wirklich „zu leichte“ Secondopartie nicht vornehm über die Achsel ansehen, vielmehr finden, daß er bedeutsamen Vortheil daraus ziehen kann. Gediegene Stücke zu vier Händen (wie z. B. Haydns, Mozarts, Beethovens, Spohrs, Onslows, Mendelssohns, Schumanns u. A. Opern, Symphonien, Quartette, Quintette, Sextette, wie auch Sonaten ꝛc.) werden auch im Secondo immer im höchsten Grade interessant zu spielen sein, denn überall bethätigt sich da ein durch fruchtbare Ideen hervorgetriebener lebensvoller Organismus, dessen kunstwürdige Einheit jeden äußeren Rangstufen-Unterschied ausschließt: es giebt da für die zwei Spieler nichts Anderes, als nur Ein schönes Kunstwerk, vor dem sich jede Persönlichkeit zu beugen hat. Es ist bei derartigen Kunstwerken eine durchaus verwerfliche Art, sich nach dem Gewicht ihrer Technik, die man auf die mechanische Waage legt, an ihnen zu betheiligen! Weltberühmte Künstler haben darin oft freudig ein gutes Beispiel gegeben, indem sie bei Aufführungen großer Meisterwerke die untergeordnetsten Partien (selbst Pauke, Trommel, Becken, Triangel) vor großem Publicum ausführten.

Da beim Vomblattspiel weit engere Grenzen bezüglich der technischen Fähigkeiten zu stecken sind, so schließen sich, auch für fertigere Spieler, Bravour-

und Virtuosenstücke dabei selbstverständlich aus. Das Vomblattspiel hat überhaupt im Unterricht weniger einen äußerlichen als innerlichen Grund zum Betreiben desselben, nämlich den: sich und Anderen ohne längere Uebungszeit und weitere Mühewaltung Musikstücke zugänglich zu machen und auf diesem Wege die musikalische Literatur kennen zu lernen, indem man sich ihre Erzeugnisse in gedrängter Folge vorführt. So findet denn auch die bloße Luxus-Musik für Unterhaltung ein Ankommen: was nämlich zu wenig würdig, oder zu schlecht ist, um geübt und durch öftere Wiederholung tiefer in den Sinn eingelassen zu werden, das ist oft eben gut genug, um für die Uebung im schnellen Notenlesen ein Material zu bieten. Seichte Opern oder sogenannte Glanz-Opern und andere Unterhaltungsstücke, kurz auf äußerliche sinnliche und sonstige untergeordnete Zwecke gerichtete Musikgattungen zu vier Händen taugen zum Vomblattspiel, um wenigstens kennen gelernt und so beiläufig (wie Näscherei) genossen zu werden. Würde man solche Musik von zweifelhaftem Werth eigens üben und viel durchspielen, dann würde sie leicht den Geschmack bestimmen und die Neigung des Spielers beherrschen; gleichwohl muß man wenigstens obenhin von ihr Kenntniß nehmen, schon um den Gegensatz des Gehaltvollen und Leeren, Geistigen und Sinnlichen begreifen zu lernen.

Alle Bearbeitungen guter und schlechter Instrumental-Musik finden beim Vomblattspiel schon darum vorzüglich ein Ankommen, weil dabei meistens mehr Maß in

der Technik gehalten worden ist, als bei Original-Claviercompositionen von einiger Bedeutung.

Jene früher erwähnte Art, sich selbstschöpferisch bei vorkommenden Fehlern zu retten, ist natürlich nur beim zweihändig-Vomblattspielen angehend, denn im vierhändigen ist die Nebenpartie musikalisch und persönlich zu berücksichtigen: man hat den Mitspielenden die eigenen Fehler nicht übel mitempfinden, noch viel weniger aber mitbüßen zu lassen, und ist der Schüler schon früh zu gewöhnen, lieber eine passende Vereinfachung des äußeren Satzes für wenige Noten vorzunehmen, als ein Abbrechen nöthig zu machen. Die so geänderte Stelle kann immerhin später, nach Beendigung eines Satzes, gebessert und näher betrachtet werden. Wo dergleichen oft nöthig ist, beweist sich eben: daß das Stück, als zu schwer, zum Vomblattspiel nicht tauglich sei.

Für Schüler ist das Vomblattspiel Anfangs schon aus dem Grunde besonders vortheilhaft: weil ihnen dadurch in gedrängter Folge vieles und mannigfaltiges musikalisch-technisches Material vorkommt in harmonisch- und rhythmisch-combinatorischen Verhältnissen, verschiedenen Spielweisen ꝛc. Sie lernen dabei, sich rasch zu fassen, und bekommen um so mehr Fertigkeit, sich mittels Uebung vorwärts zu bringen.

In diesem Betracht nützt das Vomblattspiel Anfangs besonders dazu, die Spielart in Legato und

Staccato, wie in rhythmischer Gestaltung entschieden herauszubilden; man hat beim Spiel stets auf solches zu achten und so lange bei dergleichen Verstößen anzuhalten, bis sich die rechte Art eingelebt hat — was eben nur durch eine eiserne Ausdauer geschieht und beim vierhändigen Spiel besonders betrieben werden muß. Ueberhaupt hat man, wo das Vomblattspiel zu besonderen, bestimmten Zwecken geübt wird, diese Zwecke stets im Auge zu behalten und keinen auf sie bezüglichen Fehler hingehen zu lassen, bis die Beachtung der erzielten Disciplin dem Schüler zur Natur geworden ist; andere Vortheile, z. B. schnelles Notenlesen und technisches Ausführen, sind so lange hintanzusetzen, bis das speciell Gewollte erreicht ist. Dies versteht sich namentlich dann von selbst, wenn das Ziel des Vomblattspielens im möglichst vollkommenen Ausführen des Dastehenden beruht. Wenn demnach z. B. ein Schüler lässig im Beachten der Staccato-Punktirung, der Rhythmik, oder der Accente ist, so hat man bei jedem derartigen Fehler aufzuhören — ohne Ausnahme! —, eine Geduldsprobe, welche sich dadurch belohnt, daß für spätere Zeit viel Uebles verhütet und das Gute zur gewohnten Natur wird.

Das Vomblattspielen ist zweihändig im Allgemeinen schwieriger als vierhändig, vorausgesetzt, daß die Schwierigkeit hier wie dort gleich sei, und die Fähigkeit der beiden Spieler beim vierhändigen Spiel das rechte Verhältniß habe: denn im vierhändigen Spiel kommt mehr Klangmasse zur Verwendung und bietet sich so-

mit mehr Möglichkeit zum Fehlerverdecken dar ꝛc.; — auch spielt der Eine wohl eben richtig, indem der Andere zufällig fehlt. Es entstehen also nicht so leicht bemerkbare Lücken, als im zweihändigen Spiel vom Blatt: darum aber ist dies womöglich besonders zu protegiren und nie außer Acht, oder hinter dem ersteren zurück zu lassen.

Vorsicht und Besonnenheit sei aber stets eine wachsame Hüterin beim Vomblattspiel zu zwei wie bei dem zu vier Händen!

Man findet die passende Literatur für das Vomblattspielen in meinem „Führer durch den Clavierunterricht" in stufenweiser Folge zusammengestellt und es sei hier darum nur beiläufig hingewiesen auf alle Anfängerstücke in den zahlreichen kleinen und großen Clavierschulen wie auch in besonderen Werken; auf Liedersammlungen und sonstige leichtgesetzte melodische Stücke; auf Rondinos, Sonatinen z. B. von Czerny, Diabelli, Hünten, Chwatal, Chotek, dem Verf. u. A.; auf alle Volksmelodien, Volkstänze und auf die vortrefflichen Sammlungen von Volksmelodien, Kindervolksmelodien, wie auch auf die „Instructiven Gänge" durch die Werke Haydns, Mozarts ꝛc. (Cassel bei Luckhardt) von Carl Eschmann. Die Musikleihanstalten und deren Cataloge führen noch auf weitere Felder der Literatur für das Vomblattspielen.

VII.

Das Vierhändigspielen

knüpft sich in vielen Bestimmungen schon im vorigen Kapitel an; man hat dort von dem Bezüglichen Notiz zu nehmen und es anzuwenden, da, wo es im Besonderen mit dem „Vomblattspiel“ zusammenfällt.

Man treibt aber das vierhändig-Spielen auch als Selbstbestimmung, d. h. nicht nur zu dem besonderen Zweck des Vomblattspiels, sondern um die Kunstwerke dieser Art Instrumentation nach vorhergegangener Uebung schön auszuführen. Hieraus ergiebt sich die Nothwendigkeit, die Eigenheiten beider Partien: Primo und Secondo, wie auch die damit verbundenen Anforderungen an die beiden Spieler einer kurzen Betrachtung zu unterziehen.

Der Primospieler hat zu bedenken: daß er vorzugsweise die Hauptstimmen und: daß er sie gleichwohl nicht immer zu führen hat. Der Secondospieler erwäge, daß er vorzugsweise untergeordnete Stimmen, und: daß er gleichwohl auch Hauptstimmen

zu führen hat. Demgemäß müssen beide Spieler mit musikalischem Sinn übereinstimmend zu hören und zu erfassen verstehen, was der Componist mit dem Ganzen hat ausdrücken wollen. Wo sich einfach „Melodie“ und „Begleitung“ einander gegenüberstehen, da ist erstere gleichsam die lebendige Gestalt, letztere der tragende Grund: die Melodie soll vom Hörer bewußt wahrgenommen und vom Spieler in schöner charaktervoller Klangweise dem Gehör zugeführt werden; — die Begleitung aber soll mehr unbewußt bemerkt und vom Spieler mit weiser Zurückhaltung in Schatten gestellt werden. Die Begleitung (liege sie nun in Primo oder Secondo) hat allgemeinhin der Melodien-Ausdrucksweise gleichsam von ferne zu folgen, d. h. jede Schwellung, Klangstärke in p, f, ff 2c. in einem mehrfach geschwächten Grade mitzumachen, dabei aber auf etwa vorkommende eigene, harmonische oder rhythmische Sinntöne (welche um einen Grad merklicher gemacht sein wollen) wohl zu achten. Die Melodie dagegen hat der Begleitung ein Anschmiegen zu erleichtern, indem sie zeigt, wie sie in gewissem Maße ihren Grund unter sich, als solchen, beachtet: sie darf ihn und seine harmonischen, metrischen und rhythmischen Forderungen nie durch zu große Freiheit verleugnen, sie muß stets bedenken, daß auch die Begleitung ehestens in Melodie übergehen könnte und sich dann gleicherweise an jene Bestimmung (zum Vortheil des Mitspielenden) zu binden haben würde. Das hierzu passende Studienmaterial dürften zunächst, außer den vierhändig

gesetzten Volksmelodien und Volkstänzen, auch die (bei Spina in Wien) erschienenen „Lieder ohne Worte“ von Franz Schubert, für den Unterricht vierhändig gesetzt, bieten; die Vortragsweise ist darin für jede Partie auf das Genaueste bezeichnet.

Wo also nun auch immer die Melodie, oder wo auch die Begleitung sein möge, ob in Primo oder Secondo: die Spieler haben sich unter allen Verhältnissen (selbst beim vierhändigen Vomblattspiel) an die eben erörterten natürlichen Bedingungen zu halten.

Hieraus ergiebt sich auch die Behandlungsweise solcher vierhändigen Stücke, in welchen die Charaktere der beiden Spielpartien nicht so geradezu gegensätzlicher Natur sind, wie Melodie und Harmoniebegleitung. Besonders in den an musikalischer Kunst reichen Musikstücken unserer deutschen unsterblichen Meister in Symphonie, Quartett ꝛc., deren Einrichtung zu vier Händen im Unterricht und Vomblattspiel eine bedeutende Rolle spielt, tritt die beziehungsweise Gleichbedeutung der Stimmen oft so wunderbar hervor, daß durchaus nicht immer „Begleitung“ von „Melodie“ unterschieden werden kann: die freie Vielstimmigkeit, wo keine Stimme ganz untergeordnet ist, macht sich da mit allen ihren tiefsinnigen Bestimmungen geltend; es gehört ein durchgebildetes Musikgefühl und feines Verständniß der Kunstformen dazu, solche Stücke in rechter Art zu erkennen. Die Motive (Themasätze und deren Bestandtheile) führen da ein wunderbares Leben, sie gehen aus- und ineinander und bleiben dabei doch selbständig; sie

zertheilen sich selbst und — jedes Stück ist wieder ein organisches Ganzes neben dem Ursprünglichen, das wiederum Alles in sich vereinigt! Gleichwie im Körper alle Organe zum harmonischen Naturganzen in- und miteinander verwachsen sind, so daß sie im Leben nicht zu trennen sind und doch auch unabhängig einzeln bewegt werden können, wie sie alle nothwendig sind und in steter lebensthätiger Wechselwirkung zu einander stehen: so auch die Stimmen im kunstvollen Musikstück. Man kann da nicht geradehin von „Melodie" sprechen, so wie am Körper nicht jedes ein „Angesicht" ist, doch „melodisch" ist selbst die Figuration der Stimmen und hier wie dort herrscht überall ausdrucksvolle Physiognomie. Die Vortragenden müssen sich da verständnißvoll in die Kunstform hineinleben und nach vorhin angegebener Art überall das momentan Haupt- und Nebensächliche schön hervor- und zurücktreten lassen.

Dies Alles hat man stets im Gefühle zu tragen, wo man vierhändig und überhaupt zusammen spielt: man strebe immer danach, in Gedanken die anderen Stimmen mitspielend das Stück so darzustellen, wie es seinem vollen Wesen nach ist; im Ganzen, wie in einzelnen Theilen, Stellen, ja rhythmischen Uebergängen herrsche immer Einheit im Verständniß und rechte Spielweise!

Zu solchem Zweck ist es nun unbedingt nothwendig, daß jeder Spieler die Natur beider Spielpartien gleich genau und innig kenne, nicht immer speciell, für jedes Stück, sondern überhaupt im Allgemeinen.

Damit der Primospieler die Art der Secondopartie erkenne, muß er selbst ein guter Secondospieler sein; und damit der Secondospieler die Art der Primopartie erkenne, muß er ein guter Primospieler sein. Da gilt also kein Einwand! Jeder hat den Anderen zu berücksichtigen — das ist alle Persönlichkeitsrücksicht; eine andere, selbstsüchtige, gilt nicht: denn in der Kunst ist nur diese das Eine, welches Alle bestimmt, die ihr dienen und im rechten Dienste die schönste Thätigkeit finden.

Dies charakterisirt das Ziel der Ausbildung im Vierhändig-Spiel und macht den Standpunkt klar, von welchem aus man solche Kunstthätigkeit zu betrachten hat und wie demnach der Schüler zu führen ist. Er lerne bei Zeiten einsehen, daß Alles für das Werk und für den Vortheil seiner Wirkung geschehen muß: demgemäß ist es natürlich, daß die schwierige Partie Derjenige spielen muß, der sie am besten zu spielen im Stande ist, wonach dann der weniger Geschickte sich dem unterzuordnen hat, ohne eben deßhalb als Ausführender eine niedere Rangstufe einzunehmen: denn solche bestimmt sich für Jeden zunächst lediglich durch die Art, wie er seine Partie spielt, gleichviel ob sie schwer oder leicht sei. Trifft man ein dem entgegengesetztes Abkommen (umgekehrter Besetzung), so darf es wenigstens nicht zum Schaden der Ausführung geschehen; die obige Anordnung ist eben nur da nothwendig, wo sie durch Schwierigkeitsgründe geboten wird, außerdem ist jede andere Anordnung

der Personen frei. Wenn es die Ausbildung des Schülers, oder sonst eine Tendenz betrifft, ist natürlich von solchen rein künstlerischen Bestimmungen abzusehen und jene zu verfolgen, wo dann die Hauptpartie wohl dem schwächeren Schüler zur Uebung zukommt.

In gleicher Rücksicht ist auch das Spielpersonal nach dem Geschlecht beim vierhändigen Spiel zu ordnen. Wo Primo mehr melodisch oder überhaupt nicht besonders anspruchsvoll bezüglich körperlichen Kraftaufwandes ist, da pflegt man der Spielerin die Discantpartie zu lassen, zumal die Mechanik dort eine zartere ist und eine sympathische Uebereinstimmung zwischen dem weiblichen Stimmorgan und dem Primo-Discant besteht: das weiblich Subjective nach seiner Naturbestimmung verschmelzt sich auch mit dem Subjectiven, wie es im Begriff des specifisch Lyrischen der Melodie (Physiognomie des Gefühlsausdrucks) liegt. — Andererseits hat der Baß gegensätzliche Bestimmungen: er vertritt vorwiegend das Element der Harmonie und verfällt so, in seiner materielleren Natur, mehr dem Begriffe des Allgemeinen, Objectiven; der Baß der Secondopartie entspricht dem männlichen tieferen Stimmorgan, so wie die Mechanik der Tieflage des Claviers der männlichen körperlichen Kraft entspricht; der Grundbaß, die harmonischen Grundtöne bilden den festen Boden in Musik und Spiel, den männlichen Halt: dem subjectiven melodisch Bestimmenden steht also das Objective gegenüber, das die Allgemeinheit der Welt- und Lebenskreise vertritt. So

steht die eine Bestimmung gegen die andere, ein Jedes an sich allein ist einseitig, Beides hat sich darum im schönen Vereine gegenseitig zu ergänzen: solcher schöne Verein begreift sich hier rein künstlerisch im schönen, möglichst vollkommenen (vierhändigen) Zusammenspiel, in der rechten Darstellung der musikalischen Idee. Diese stete Hauptrücksicht entscheidet auch da, wo die für ein Stück zu fordernden Fähigkeiten der Spielerin und des Spielers etwa nicht solcher Primo- und Secondobesetzung entsprechen. Besondere Uebungszwecke im Unterricht sind (wie früher bemerkt) für sich selbst entscheidend, es ist da das Vollkommene zu erstreben, doch zunächst zum Bildungsvortheil des Schülers.

Man ordne beim Vierhändigspiel die Sitze derartig, daß jede Person vor die Mitte einer Claviaturhälfte zu sitzen kommt; allerlei sonstige Anordnungen, welche die freie räumliche Bewegung der beiderseitigen Persönlichkeiten bedingen, müssen sich aus feinpraktischem Gefühl von selbst gestalten: wenn Jeder sich hütet, den Anderen zu behindern, so wird Jeder möglichst wenig behindert sein. Um der Hand- und Finger-Spielfreiheit willen wird bei nahen Händelagen beider Spieler die Fingersetzung anzuordnen sein, so namentlich, daß die rechten Endfinger des Secondo-, und die linken Endfinger des Primospielers wo möglich nicht über gleiche Tasten zu stehen kommen, wo solches eben nicht unumgänglich ist. In gleicher Weise hat man das gegenseitige Arm-Ueber- und -Unterstellen, da, wo es vorkommt, gefügig und frei zu bewirken.

Die äußere Satzweise (Arrangements-Art der Technik) eines Stücks für vier Hände bedingt oft ein Uebergehen der leitenden Ideen von einem Spieler zum anderen, so z. B. daß eine Melodie in ihrer Tonfolge theils vom Primo-, theils auch vom Secondospieler wechselnd gespielt werden muß; das schöne sinnbezügliche Aufnehmen solcher Gebilde, deren Tongespinnst in einzelnen Fäden von Einem zum Anderen hinüberleitet, ist dabei ein nothwendiges Augenmerk: es muß so klingen, als spiele überhaupt nur Eine Person; Mechanik, Spielweise und ganze Ausführung müssen möglichst einheitlich gleichartig sein, oder durch fügsame Uebung zu gegenseitiger Uebereinstimmung in allem Guten und Schönen gebracht werden. Auch in solchen Fällen empfiehlt sichs, daß der Eine die Partie des Anderen in Gedanken mitspiele und so beim Aufnehmen des melodischen Fadens nicht sowohl einen Abriß, durch einen merklichen neuen Ansatz, vernehmen lasse, als vielmehr im Fortführen eines Selbstbegonnenen begriffen zu sein scheine.

Sind beim Vomblattspiel alle „Virtuosenstücke" zu vier Händen selbstverständlich zu meiden, so finden solche im kunstübenden Vierhändigspiel für Fähige ein Ankommen, denn wo Jeder seine Partie mit besonderem Fleiß übt und ihr gerecht wird, kann dadurch eine besondere Bildung und ein Kunstgenuß gewonnen werden.

Das beim Vierhändigspielen durch die Fehler des Einen oder Anderen öfters nöthige Aufhören und

Neu-Anfangen bereitet zuweilen einige Schwierigkeit und Aufenthalt im Finden des beiderseitigen bezüglichen Anfangspunktes; wenn man bei eigens zu übenden Stücken zu vier Händen die Tacte (von Oben oder Unten) abzählt und an zusammentreffenden Punkten Merkzeichen macht, so werden dergleichen Weitläufigkeiten bei späteren Wiederholungen vermieden: dahin deuten sich auch die in vierhändigen Stücken oft vorkommenden großen Buchstaben in der Primo- und Secondo-Partie, wo jeder Spieler nur bei A oder B, C oder D ꝛc. anzufangen braucht, um mit dem Anderen zusammen zu sein. Man hat darum auf derartige Anfangs- (oder Beziehungs-) Buchstaben, als Merkzeichen, wohl zu achten.

Zum guten Einverständniß der beiden Spielenden dienen auch die öfters vorkommenden Andeutungen der Töne des Einen in der Partie des Anderen mit kleinen Noten; solche sind in dergleichen Fällen von den Verzierungs- und Cadenznoten zu unterscheiden, welche ebenfalls typisch durch kleine Noten von den anderen unterschieden werden. Gewöhnlich ist dabei eigens angezeigt, daß solche „Partienoten“ oder „Stichtöne“ — „Stichphrasen“ — der anderen Partie angehören: dies erkennt man, außer an der Bezeichnung I^{mo} (Primo — der Erste), I^{ma} (Prima — die Erste) und II^{do} (Secondo — der Zweite), II^{da} (Seconda — die Zweite), auch zuweilen an den mit den kleinen Noten vorkommenden größer gedruckten Pausen, welche etwa für die eigene Partie gehören, während eben die andere

Partie jene durch kleine Noten angedeutete Stelle ausführt. Wo aber weder I^mo^ oder II^do^ angemerkt ist, noch Pausen stehen, sondern wo zu solchen kleinen Noten auch wesentliche große sind, da hat man nur die großen zu spielen und dabei die kleinen (als der anderen Partie angehörend) beobachtend zu verfolgen, um gut mit der Partie — „colla parte“ — gehen zu können.

VIII.

Musikalisches Talent und Behandlung desselben.

Wo im Leben die Entscheidung für den Musikunterricht getroffen wird, ist dafür immer Zweierlei bestimmend: Wunsch und Begabung. Die Erfüllung des ersteren wird oft von der Art der letzteren abhängig gemacht; wenn nicht beim ersten Anfange, so doch später, wo es sich um Fortsetzung und höheres Ziel des Musikunterrichts handelt, wird gewöhnlich die Talentfrage als entscheidend betrachtet.

Ob ein Kind allgemeinhin Talent habe, ist leicht zu erkennen, wo es sich zufällig lebhaft äußert; viel schwerer da, wo es noch nicht erwacht ist, oder sich aus Schüchternheit verbirgt. Zu einer Erkenntniß des besonderen Talentes gehört ebenso eigenthümliche Sinnesschärfe und einsichtvolle Schlußfolgerung, wie zur Menschenkenntniß: die Entscheidung, ob Talent in einem Kinde als vorhanden anzunehmen sei oder nicht, wird also nicht allein von dem positiven oder

negativen Thatbestande (von dem Ja oder Nein), sondern auch von den urtheilenden Personen abhängen.

Oft schlummert das Talent in einem Kinde, zuweilen bis zu den Jahren der Reife; es wird in solchen Fällen ebenso leicht ein Talent verkannt, wie es in anderen Fällen wohl überschätzt wird, wo es sich zufällig in einer Richtung bethätigt, für welche die Umgebung des Kindes eben besonders empfänglich ist.

Wo die Talentfrage schwierig und nicht bestimmt zu beantworten ist, da ist dies der beste Rath: man nehme ohne weiteres Bedenken Musikunterricht, und zwar wo möglich den besten.

Gleichwohl giebt es ganz sichere Anzeichen für Talentbegabung und leicht anzustellende Proben, mittels deren man — wenn man selbst den rechten natürlichen Musiksinn dazu hat — praktisch erfahren kann, ob Talent da sei oder nicht. Um aber den Grund zur Talent-Erkenntniß sicher zu stellen, ist zuvor das Talentwesen an sich zu zergliedern.

Es ist mit dem Musiktalent ebenso, wie mit dem ganzen Menschen bezüglich der Frage: ob er gut und tüchtig sei; denn es gehören dazu gar viele Eigenschaften, von denen eine einzelne oft schon entscheidend sein kann, weil sie an sich wichtig ist und gewisse andere mit in sich begreift; dagegen giebt es auch Bestimmungen, die zuweilen noch Nichts bedeuten, weil sie vielleicht nur in entfernterer Beziehung zu den eigentlichen Kernbedingungen stehen.

Es trifft viel des Bezüglichen entscheidend zusammen,

wenn man folgende zwei Fragen einander gegenübergestellt und die Antwort auf den Schüler, als Beziehungspunkt, anwendet.

„Was ist Musik?“ — „Was ist musikalisches Talent?“

Dem Gefühlsverständniß ist die Antwort allerdings ohne weitere Worte leicht gegeben: man mache wirkliche und wahre Musik, und man wird sogleich mit Einem Male klar fühlen, was Musik und Musiktalent sei; denn man braucht nur die Musik von dem Musikmachenden zu hören, so hat man Beides verständlich und verkörpert vor sich.

Das geht im Leben, bei einzelnen Personen und in besonderen Fällen, aber nicht in einem Buche: ein Buch muß die allgemeinen Regeln, Kennzeichen angeben und begründen, um Allen oder doch Vielen einen Anhalt zu bieten. Das geschehe nun in Folgendem.

Musik ist ideelle Gestaltung von Klang und Zeit; die Harmonie, als Inbegriff schöner Verhältnißmäßigkeit, ist dabei für Klang wie für Zeit maßgebend: man hat Harmonie des Klanges (der Töne) in den Accorden und Melodien, und man hat auch „Harmonie“ der Zeit (Zeittheile) in dem Tacte und Rhythmus zu erkennen. Der menschliche Geist, die Phantasie, schafft mit der musikalischen Idee zugleich die ihr eigene Form der flüchtigen Gebilde aus Ton und Zeit in der schönen Einheit künstlerischer Wirklichkeit.

Musiktalent ist die thatkräftige Verwandtschaftsbeziehung eines Menschen sowohl zu jenen einzelnen Musikfactoren, als auch zu ihrem künstlerischen Einheitswesen, — die Harmonie der Kräfte und Fähigkeiten, deren Mächtigkeit und Verhältnißmäßigkeit, ist dabei maßgebend. Das Talent hat **Klangsinn** für Accorde, melodische Gebilde u. dergl., es hat **Zeitsinn** für Tact, Rhythmus rc. zu bethätigen: es hat den menschlichen schaffenden **Geist** in der musikalischen Idee zu verstehen und Alles mit **technischer Geschicklichkeit**, in wirklicher Kunstproduction ausführend, schön zu einigen. Alles, was also ein Componist schaffend giebt, muß das Talent mit der eigenen Phantasie aufnehmen, in dieser verständnißvoll verlebendigen und so künstlerisch wiederschaffend ausführen können — Production und Reproduction stehen so einander gegenüber.

So stellt sich der allgemeine Begriff von Musik und Musiktalent im Sinne abstracter Vollkommenheit dar: es sind von da aus die Anwendungen auf besondere Fälle zu bestimmen.

Im noch Unausgebildeten, z. B. im jungen Kinde, bethätigen sich Musik und Talent verhältnißgemäß der Kindesnatur; der oben im Sinne des künstlerischen Ideals gegebene Begriff vom Talent beschränkt sich hier auf ein gewisses Maß natürlicher Wirklichkeit: das ausgesprochene Talent ist bei dem noch Ununterrichteten nur im Keime zu suchen. Demgemäß ist bei Kindern auch die musikalische Kunstbildung mit ihrem Keime,

dem kleinen Liede oder Tanze (Volks- oder Kinder-Lied und Tanz) zweckmäßig zu beginnen. Beide, das Kind und das einfache Lied, sind dann eins am anderen zu erproben.

Das Kind hört das Lied oder den Tanz und erfreut sich daran, oder ist gleichgültig, zeigt also Neigung oder bleibt passiv — denn Abneigung gegen ihm sonst verständliche Musik ist beim gesunden Kinde wohl kaum bemerkt worden.

Das Kind singt das öfters Gehörte vielleicht, und bethätigt so am bestimmtesten, daß es Theil habe an dem Naturgeschenke des menschlichen Musiksinnes. Es singt vielleicht sogar richtig, mehr oder minder oder ganz rein, im Tact und Rhythmus — da ist dann der Musiksegen recht offenbar.

Das Kind, noch jung, oder schon reifer, hört und sieht in gleicher Weise auch wohl Clavier spielen und erfreut sich daran, wünscht vielleicht, es selber zu lernen, hat geeignete Hände und Finger, zeigt Geschick im Anschlag: so bethätigt sich hier Neigung und Talentkeim für das besondere Instrument.

Es unterscheidet fernerhin, wenn auch noch unbewußt, Accorde, Melodien, wohl gar, und wär's auch nur für einzelne Töne, Beides zusammen: da zeigt sich dann in der musikalischen Begabung besondere Sympathie für das Clavierspiel.

Von diesem Betrachtungsstandpunkte aus läßt sich auch auf Erwachsene in gleicher Art schließen, wenig-

stens was den Natursinn für Klang, Ton und Harmonie, Tact und Rhythmus betrifft.

Auf dem Wege der weiteren Fortbildung, im eigentlichen Musikunterricht, wo die Kunstmusik hinzutritt und höhere Formen, schwierigere und verwickeltere Verhältnisse zu bewältigen sind, da zeigt sichs auch, ob höheres Talent und mit ihm weitere Bildungsfähigkeit vorhanden ist.

Man hat volles Talent immer als eine Einheit mehrerer Begabungsarten zu betrachten; die besondere Richtung — z. B. auf ein bestimmtes Instrument — verbindet solche Arten zu praktisch musikalischer Anwendung. Die Bedeutung der Talente kann so verschiedenartig bedingt sein, daß sie, wie die Charaktere der Menschen, unzählbar und der Subjectivität nach wohl gar unerklärbar sind.

Es ist das Talent etwa vergleichbar mit einem Webestuhl, auf dem der Fäden viele ausgespannt sind, um zu einem Stoffe verwirkt zu werden: ob die Fäden nach Güte, Art, Gleichheit und Farbe zu einander passen oder (wegen ungleicher Art) nicht, ob sie ursprünglich von feinem oder grobem Gespinnst — das Alles sind erste wichtige Bedingungen. Danach ist die Frage: hat der Webende auch gelernt, den Stoff zu verarbeiten, hat er Musterideen und praktischen Sinn, Fleiß und Kunstgewandtheit, das Stück gut und schön fertig zu machen? Wie hier alle übrigen Bedingungen in den vier Fragen: ob Stoff, Verhältniß, Sinn und Arbeitsgeschick vorhanden sei, wurzeln, so ähnlich ists auch

mit dem Musiktalent, das in Klangsinn, Zeitsinn, Geist und technischem Geschick beruht.

Unter Klangsinn fällt alles richtige Gefühl für Harmonie, Melodie, für Klangschönheit und Klangeigenheit.

Unter Zeitsinn fällt alles richtige Gefühl für Tempo, Tact, Rhythmus, Eintheilung.

Unter Geist (oder „musikalisches Verständniß") fällt alles richtige Gefühl für Auffassung, Ausdruck, Geschmack und dergleichen.

Unter Technik fällt Alles, was Geschick der Ausführung in Mechanik, Finger-Combination, Virtuosität und Dahingehöriges betrifft.

Das eigentliche „Volltalent" besteht nun eben darin, alle genannten Eigenschaften in harmonischer Vereinigung beim Zusammenwirken zu besitzen.

Die Bedeutung des Talents beruht in der Kraft jeder einzelnen Eigenschaft, wie aller zusammen.

Wo die Bedeutung sich so gesteigert giebt, daß die Leistung nicht nur zu seltener Höhe emporsteigt, sondern in der Art eigenthümlich („original") ist, daß Neuheit der Kunstanschauung auf selbstschöpferischem Wege sich kundgiebt und die Kunstwelt durch wahrhaft Schönes bereichert wird: da waltet das „Genie", das in seiner Art ebenfalls mehr oder minder bedeutend sein kann.

Die Natur stattet so mannigfaltig aus, daß die Talentrichtungen in den verschiedenen Menschen sich in immer neuen Mischungen zeigen. Wollte man beispielsweise

annehmen, jene vier Hauptfactoren mit ihren vielen Nebenarten seien 24 an Zahl und lassen sich mit den 24 Buchstaben vergleichen, so kann man dazu behaupten: daß die Natur mit diesen ihren 24 Talentbuchstaben einen ebenso großen Wort- und Begriffs-Reichthum von immer neuer Bildungsfähigkeit zu schaffen wisse, wie ihn die Sprachen allesammt enthalten.

Vom „schaffenden Genie“ hier ganz abgesehen, würde man also das beste Talent in der Gleichartigkeit und absoluten Kraft jener Haupt- und Nebenbedingungen erkennen müssen: aber nur selten schafft die Natur solche Individuen, denn meist tritt die eine Seite gegen die andere hervor und leuchtet um so heller, während sie andere dunkel läßt.

Von unten auf gezählt sind, doch nur ganz allgemeinhin betrachtet, verschiedene Mischungen der Haupteigenschaften möglich; doch ist dabei wohl zu bemerken, daß hier unter den zu- und abgesprochenen einzelnen Eigenschaften lediglich ein ganz entschiedenes Vorherrschen und Zurückstehen zu begreifen ist. Ein Schüler kann also z. B. haben:

Klangsinn — bei schwachem Zeitsinn, schwachem Geist und wenig technischem Geschick. Der Schüler wird in diesem Falle fein hören, Sinn für Richtigspielen und für Harmoniewesen haben, doch dabei im Tact nicht fest sein, für Ausdruck sehr der Anregung und genauen Angabe bedürfen, wie auch ungewöhnliche Mühe beim Ueben haben. Man muß unter solchen Umständen viel laut zählen, reichlich Etuden und leicht-

verständliche, doch charaktervolle und einfache Stücke spielen lassen.

Zeitsinn — bei schwachem Klangsinn, wenig Auffassungs- und wenig technischem Talent. Er wird Gefühl für Tact, und für Eintheilung der Rhythmik haben; während er darin seinen Weg fast von selbst findet, wird er leicht unrein spielen, ohne empfindlich davon berührt zu werden, auch das Zeitelement nicht geistig lebendig behandeln und wenig Virtuosität erlangen. Demgemäß hat man vorherrschend klare einfache Stücke mit Ruhe (und vorsichtig oft mit jeder Hand allein) üben zu lassen; durch öfteres Vorspielen ist die geistige Auffassung anzuregen.

Geistiges Verständniß — bei zurückstehendem Klang- und Zeitsinn und wenig technischer Fähigkeit. Daraus entsteht viel Uebles, denn die innere Erregung des Gefühls ist lebhaft, doch fehlt einestheils die höhere äußere Gestaltungsfähigkeit, anderntheils die Verständlichkeit des Spiels; der Schüler selbst erfreut sich oft daran, weil er die Klangunreinheit und Zeitmaßverwirrung nicht merken kann, zur Qual des Zuhörers. Vorspielen wird hier weniger noththun, doch um so mehr beständige genaue Beachtung dessen, „was dasteht", strenges Studium in dem, was man das „Handwerk" der Kunst nennt — ferner sorgsam geübtes vierhändiges Zusammenspiel, viele Erinnerung bezüglich ruhigen und besonnenen Spiels. Das Lautzählen und einhändig Ueben wird oft angewendet werden müssen.

Technik — bei wenig Zeit- und Klangsinn und

geringem Auffassungstalent. Daraus kann die seelen=loseste und häßlichste Musik entstehen, denn es ist da meist nur Fingerbravour ohne Ordnung und Vortrag zu erwarten. Zunächst ist auf Reinheit und Tactmäßig=keit hinzuzielen, der Grund alles schönen Vortrags.

Zeitsinn und Technik — gepaart mit geringem Ausdrucks= und Klangsinn, ist eine leidige Talent=beschaffenheit: das Spiel ist dabei nur eine Art geord=neten Anschlaggeklappers, weil die klingende Musik, als unrein und geistlos, schlechterdings ungenießbar ist. Es wird zunächst auf Reinspielen hingezielt werden müssen, zu welchem Zweck verhältnißmäßig leichte Stücke von entschiedenem Charakter herbeizu=ziehen (und wo möglich auswendig zu lernen) sind, mit vorwiegender Rücksicht auf richtiges, notengemäßes Tastengreifen und auf Befolgung der Vortragszeichen. Die „Volksmelodien“ und „Volkstänze“ sind dabei be=sonders passende und zunächst anzuwendende Materialien.

Ausdruckssinn mit technischem Geschick — bei geringem Klang= und Zeitsinn, ist eine zuweilen vorkommende auffallende Mischung, bei der man den Spieler beklagen möchte, während man doch in gewisser Weise von seinem Spiel berührt werden kann, wenn nur seine Schwächen eben nicht allzugroß sind; es fehlt solchem Spiele die Ordnung in Ton und Tact, und wenn es im vollsten Ernst eine gute Ausbildung gilt, wird sie erst in einigen sehr mühevollen Jahren nachgeholt werden können. Bei obiger Art von Ta=lentbegabung kann mit Hülfe einer gründlichen „Ord=

nungskur“ in Tact und Richtiggreifen eine sehr vortreffliche Bildung gewonnen werden; hauptsächlich wird sich der Schüler vor einer gewissen wilden Art gefühlvollen Hingerissenseins beim Spielen und Ueben hüten, viel Etuden vorsichtig verarbeiten und immer bedächtig „aufpassen“ müssen, damit die Finger nicht thun, was sie wollen, sondern das, was sie sollen.

Klangsinn, Technik und Geist — bei schwachem Zeitsinn kann, wenn letzterer nur irgend ein pädagogisches Mittel zum Ankommen bietet, zu einem vorzüglichen Spiele befähigen. Die Aufgabe ist, daß der Schüler für einige Zeit allein mit Tactrücksicht, sonst aber ohne starke Betheiligung der Innerlichkeit spiele, damit sein Zeitsinn nur erst ein Wenig aufgerüttelt werde; so ist er dann festzuhalten und nicht wieder freizugeben, alle Uebungen sind in accentuirte Gruppen zu theilen, in den Stücken darf eine Zeitlang keine Freiheit des Tempos gestattet werden, leidenschaftliche Stücke sind zurückzustellen, ruhige und tactbestimmte, wie gute Tänze und Märsche, mit stetem Zählen zu üben. Leichte vierhändige Stücke mit lautem Zählen vom Blatt zu spielen ist bei strenger Aufsicht unter solchen Umständen vortheilhaft.

Klang- und Zeitsinn mit Anlagen zur Technik — bei zurückstehendem Sinn für Ausdruck, ist dann mißlich, wenn der Schüler kein Interesse für den Charakter, sondern solches nur für die sinnliche Seite der Musik und für den Mechanismus derselben hat; es sind alle inhaltlosen Stücke, wie auch selbst Etuden

und Fingerübungen beiseite zu lassen, dagegen Kernstücke von wirklichem (doch leicht faßlichem) Charakterwesen zu üben, vorerst nur mit gewissenhaftem Befolgen der vorgeschriebenen Vortragszeichen, dann auch mit Hinzuthun eigener. Der Lehrer wird oft vorspielen (wenn auch nur einzelne wichtige Stellen) und in jeder Lection eine Weile die besten Classiker, wie auch Volksmelodien und Volkstänze, vierhändig mit dem Schüler vom Blatt spielen müssen. Nach und nach wird sich dieser verinnerlichen und der Musik ihr wahres Wesen abgewinnen.

Zeitsinn, Ausdrucksgeist mit technischer Geschicklichkeit vereinigt — bei schwachem Klangsinn, bedingt wieder, wie früher angedeutet, eine zeitweilige Entsagung aller lebhaften Gefühlsaufregung beim Ueben, dazu auch ein Aufgeben der Freude am geläufigen, schnellen Spiel, selbst da, wo dies eben nicht als gefährlich erscheint; der Schüler spiele mit großer Vorsicht, ja Mißtrauen gegen sich selbst; solches ist in obigem Falle um so eifriger zu thun, als wirklich qualitativ Viel dadurch gewonnen wird.

Wo die Natur in ihrer Beanlagung Sinn für alles Klangwesen, für Tact und Rhythmus gab, dazu gesunde und wohlgestaltete Glieder für technische Bildung und das klärende Licht geistigen Auffassungs- und Ausdrucksvermögens verlieh — da sind alle Bedingungen einzeln vorhanden: es kommt nur auf ihre Verhältnißmäßigkeit und Stärke an, wie auch auf ihre Vereinigung zu schöner Musik.

Es ist natürlich Hauptsache: daß man die Anlagen des Schülers ganz bestimmt erkenne und selbiger danach behandelt werde (wobei man sich vor jeder unbegründeten übereilten Ansicht zu hüten und die beobachteten Kennzeichen vernünftig in Betracht zu ziehen hat). Man hat nicht nur die einzelnen Fähigkeiten je nach ihrer besonderen Art, sondern auch nach ihrer Stärke und gegenseitigen Verhältnißmäßigkeit zu ergründen, die schwachen immer im Auge zu behalten, um sie, gleich halben Fäden, weiterzuspinnen und gleichmäßig zu kräftigen; das Ganze ist immer möglichst in Einheit zu halten zu dem guten Zwecke einer reinen, richtigen und beseelten Kunstleistung.

Man muß die vorhin vorgenommene Talentzergliederung nicht als erschöpfend betrachten; denn ist schon der Geist an sich untheilbar, so ist hier (der allgemeinen Uebersichtlichkeit und leichten Wortbezeichnung wegen) das Talent nur in seine Haupterscheinungen zerlegt worden und wurden dabei nicht alle verschiedenen Mischungen und besonderen Richtungen in Betracht gezogen: denn man geräth dabei in die Unabsehbarkeit eines unendlichen Möglichkeitsbereiches. Ist es doch damit wie mit den Farben, die alle auf sieben zurückzuführen sind, aber in unzählige unbeschreibliche Schattirungen gemischt und vervielfältigt werden können!

Es ist hier Aufgabe des Lehrers, jede Talenterscheinung im Kreise der Schüler auf Einen jener vier Kernpunkte zu beziehen.

Beim Anfänger zeigen oft schon die mechanischen

wie auch die Tonleiter- und Accordübungen den Stand der Bildung: der nach und nach sich entwickelnde Schnelligkeitsgrad, die Leichtigkeit, Sicherheit der Art, die gute Klangverbindung und die Gleichheit — gegenüber einer peinlich vorsichtigen, unbestimmten und unruhigen Weise in dem Spiele solcher abstracten Formen, stechen sehr gegen einander ab; höre man nun von einem angehenden Schüler eine kleine Etude oder eine beseelte Melodie, von einem vorgeschrittenen ein Bravour- oder Charakterstück: immer wird er damit (die zufällige Aengstlichkeit wohl berücksichtigt und dadurch bedingtes Straucheln ganz abgerechnet) Klangsinn, Zeitsinn, Technik und Auffassung bethätigen können, wenigstens für Denjenigen, der die Sache kennt und Erfahrung durch praktischen Unterricht hat. Bereits im vorhergehenden Kapitel wurden bezüglich der Kinder und überhaupt Unausgebildeten die Talenterscheinungen erwähnt. Immer aber wird der Klangsinn, der Ton-, Harmonie- und Melodiesinn am bestimmtesten durch reinen Gesang, und dadurch, daß der Spieler bestrebt ist, schönen Klang aus dem Claviere zu ziehen, bewiesen.

Weckung des Talents.

Schon oftmals hat es sich thatsächlich bewährt, daß früher stumpfe und jahrelang musiklässige Schüler später-

hin Talent zeigten: es thaute gleichsam das innere Eis auf. Dies geschieht wohl, indem man voll warmen Bildungseifers die rechte Musikseele in die anvertraute Schülerseele zu bringen sucht, und den Schüler richtig zu erfassen versteht. Man muß den Zugang zu seinem schlummernden Musiksinne erforschen; wer das aber nicht durch eine auf dem Erfahrungswege bewährte Art von pädagogischer Eingebung, oder durch klaren wohlgeschulten Vernunftblick vermag, wird nicht leicht zum Ziel gelangen: denn hierin (wie überall) ist ein blos aus dem kalten Verstande heraus gebildetes Unterrichtssystem Nichts nütze!

Es gilt also gewissermaßen, dem Schüler insofern „Talent zu machen", als man es zum Dasein erweckt. Eine Weckung des Talents beginne immer damit, daß man den Schüler zunächst bei einer etwaigen musikalischen Neigung erfaßt: diese ist bei unmusikalischen Schülern meist auf sinnlich reizvolle Klangstücke von oft nichtiger Art gerichtet, auf melodisch-leiernde Lieder, italienische und andere gehörschmeichelnde Opernmelodien von zweifelhaftem Charakter. Solche Individualitäten sind oft im Uebrigen gebildete Menschen, doch für die Musik nur mit dem ungeistigen Gehörssinne (der nicht tiefer, nicht ins Herz führt) begabt. Hier knüpfe man an. Man sage solchem Schüler nicht etwa geradezu, daß sein Geschmack schlecht sei, denn dies würde ihn leicht beleidigen und von dem wohlmeinenden Lehrer abschrecken — sondern man lehre ihm mit besonderem Fleiß, die von ihm geliebten Stücke

schön und, bis ins Kleinste, genau spielen: so lernt er die, vorher in mechanischen Uebungen studirten, verschiedenen Spielarten und Anschlaggattungen musikalisch praktisch verwenden, und zugleich wird ihm durch langes und vieles Ueben eines sinnlich hübschen, doch seichten Stücks dasselbe zuwider; denn was nicht weiter als nur zum Ohr, nicht auch zur Seele dringt, das haftet nicht für die Dauer. So kann dann ein an sich nichtiges Stück doppelten Nutzen bringen. Man kann nach dem ersten solcher Stücke vielleicht noch eines derselben Art zur Uebung wählen, vielleicht auch ein drittes, das ebenfalls rein melodisch oder rein brillant, doch schon von etwas mehr Würde ist; danach gehe man immer weiter, bis man nach längerer Zeit dem Schüler zur eigentlich strengen Uebung nur noch wirklich Gutes und Edles (von sonst entsprechender Art) bieten kann. Hängt sein Sinn etwa noch mit einigen Fäden an jener Richtung, so möge man ihn freundlich damit befriedigen, daß man zum „Vomblattspielen“ sowohl vier- als auch zweihändig von den besseren italienischen und französischen Opernmusikarten (von Rossini, auch Bellini, Auber, Boieldieu u. A.) Geeignetes auswählt. Man hat auch darin nach und nach zum Classischen und überhaupt Charakteristischen überzugehen: sicher wird z. B. Mozartsche Opernmusik dem Schüler bald lieb werden.

Das sicherste Mittel, eine wirklich schöne und gute Musik dem Schüler verständlich, lieb und begehrenswerth zu machen, ist: sie ihm schön vorzuspielen

und sie ihn schön spielen zu lehren, wobei es freilich ohne methodische Strenge und Mühe nicht abgeht.

Auf solchem Wege wird des Schülers Sinn auf das Wesentliche und wahrhaft Schöne hingezogen, es berührt ihn und — weckt ihn: das ist der springende Punkt des Talents, das wohl gering an Kraft, doch dabei edler Bildung fähig sein kann.

Es giebt aber noch einen anderen Gesichtspunkt, von dem aus gar häufig als talentlos geltende Schüler zu beurtheilen sind: insofern nämlich lediglich ihr technisches Unvermögen die Schuld ihrer Leistungsunfähigkeit ist. Wer im Spielen aus anerkannt guten Stücken unangenehme Musik macht und es überhaupt trotz allen Eifers und Fleißes zu Nichts bringt, wird gar häufig von sich selbst und von Anderen für talentlos gehalten — freilich oft mit innerem, nicht selten aber auch nur mit äußerem Grunde. Gewiß ist es wahr, daß Jemand, der nichts Ordentliches kann, recht wohl Besseres, ja wohl recht Gutes zu lernen vermag, wenn er nur unter die geeignete Leitung kommt und sich einer nothwendigen Schulung fügt. Der Grund schlechter Musikmacherei ist oft nur beziehungsweise geringer technischer Fertigkeit zuzuschreiben: denn auch mit wenig Technik kann man wohlgefällig wirken, wenn sie nur rechter Art ist. Diese aber, die Art der Grundbildung, ist es in gar vielen Fällen, die den Spieler, selbst bei sonstiger geistiger und technischer Fähigkeit, zu einem schlechten und wohl nur talentlos scheinenden macht. Ein Schauspieler wird bei aller Routine und Sprach-

fertigkeit, ja selbst bei den richtigsten Intentionen keinen guten, wenn nicht sogar einen miserabeln Hamlet, Posa, Don Carlos darstellen, wenn er einen schlechten Dialect spricht, schlecht accentuirt, sinnlos phrasirt, die Tonabstufung falsch giebt, sein Organ nicht beherrscht, zudem auch kein gebildeter Mime ist und kurz: wenn er für die Idee keine correcte und noch weniger eine schöne Form zu schaffen vermag. Ein solcher schlechter Schauspieler würde leicht unfähig, talentlos befunden werden; aber die Ansicht dürfte sich wenden, wenn er für eine Zeitlang das Schauspielen ganz aufgeben, die „Kunst“ beiseite stellen und erst einmal studiren, das „Handwerk“ absolviren — correct sprechen, richtig denken und auffassen, motivirte und schöne Tonabstufung, natürliche Bewegung u. dergl. — lernen und nicht den Meister spielen wollte, wo der feste Grund strenger Lehrjahre nicht gelegt worden war. Wie viele Musikmachende gleichen solchem Schauspieler! Sie haben weder Anschlag noch Tonfolge studirt, keine exacte Rhythmik, keine gebildete Spielart, sie wissen nicht Haupt- und Nebensächliches zu unterscheiden, keine Tonabstufung und keine Phrasirung auszuführen und sind doch mit ihren Bestrebungen obenhinaus, ohne zu wissen, daß ihre Musik „Menschen rasend machen kann“.

Es ist solchen Spielern nur dadurch gründlich zu helfen, daß sie alle Noten weglegen und zunächst ihre Mechanik, von den ersten Uebungen einzelner Finger an, durch die ruhig gespielten Tonleitern und Accordgänge hindurch aufbessern und so eigentlich noch einmal

einen Theil der Kinderclavierschule durchmachen; sie müssen die verschiedenen Anschlagsgattungen (mit Finger- und Handgelenk ꝛc.) ganz neu studiren, im entschiedenen Legato- und Staccatospiel heimisch werden und das Alles erst wieder in den ersten kleinen Etuden und Stücken anwenden lernen, bis sie auf stufenweisem Wege endlich wieder auf dem früheren technischen Standpunkt — nun aber mit ganz anderer Spielart ausgerüstet — angekommen und befähigt sind, den guten Vortrags-Intentionen durch eine correcte Form gerecht zu werden. Eine Zeit von drei bis sechs Wochen genügt bei guter Leitung und Uebung zu einer derartigen Umschmelzung der Mechanik und Technik, mit deren Hülfe man erst im Stande sein wird, ein etwa vorhandenes Talent im rechten Lichte leuchten, die im Schutte einer unordentlichen Spielweise vergrabene Musikseele neu erstehen zu lassen — ja, selbst eine auf dem Nullpunkte stehende Begabung wenigstens zu verhältnißmäßig guter Leistung zu befähigen.

Vielfältige Erfahrung hat bewiesen, daß mit der angedeuteten Methode schon manches Talent geweckt worden ist.

Schließlich sei noch des Wunderkinder-Schwindels gedacht, der nicht nur im öffentlichen, sondern noch ungleich mehr im privativen Musikleben grassirt und der seinen Grund lediglich in dem Bedürfniß der Eltern zu haben pflegt, ihr Kind als besonderes Licht anstaunen zu lassen. Dies Bedürfniß pflegt — abgesehen von etwa waltender Bornirtheit — zugleich

einen allenfalls verzeihlichen, aber auch einen straf-würdigen Grund zu haben: Liebe zu dem Kinde — und die Sucht, in dem Kinde selbst zu glänzen. Ein Lehrer kann es unter solchen Umständen zwiefach schwer haben, möge nun das Kind wirklich talentirt sein oder auch nicht. Im ersten Falle hat man seine Noth mit der Unfähigkeit des Kindes und mit den auf schnelle Fortschritte dringenden Eltern; — im anderen mit dem meist schwer in die nothwendigen Schulformen zu bannenden Talente und mit den auf Glanzstücke versessenen Eltern. Der Lehrer hat da die Pflicht, fest zu sein, ebenso sehr aber auch jedem berechtigten Drange des jungen Talents mit feiner kunstpädagogischer Fühlung nachzugeben. So lange das Kind einer Forderung nicht genügt, die auf die Correctheit Bezug hat, muß der Lehrer das sein, was man wohl (oft sehr mit Unrecht) als Schulmeister und Pedant bezeichnet: er deute an, daß sich alle Kunst nur durch die Form kundgiebt und nur schön wirkt, wenn auch diese schön ist; wie aber z. B. zur menschlichen Schönheit mindestens und zu allererst ein proportionirter Körperbau gehört, so auch gehört zur Schönheit eines Kunstwerks zunächst Correctheit der Form, für die wohl das Gefühl angeboren wird, deren Können aber gelernt werden muß und selbst von den größten Genies nur mit Mühe und Fleiß gelernt worden ist. Gerade dadurch, daß die großen Künstler die unsäglichen Schwierigkeiten, welche die tüchtige Handhabung des technischen Materials bedingt, überwanden, zeigten sie sich als Genies:

denn Genie ist ja eben eine ungewöhnliche Kraft. Ein Talent, das sich den Forderungen der Kunst nicht fügt, blos weil es ihm langweilig ist, bezeichnet man als ein schlechtes, schwaches; das rechte Talent ahnt mit richtigem Instinct hinter den formellen Schwierigkeiten die einstige schöne geistige Wirkung, welche die Glorie der künstlerischen Idee ist. Daß diese Glorie dann auch das Kind verkläre und mithin auch auf die Eltern falle, wird gern geglaubt werden, wonach dann vielleicht auch der richtigen Leitung dahin nachgegeben wird.

Was nun die Behandlung eines frühe glänzenden Kindes betrifft, so ist einfach und kurz dahin zu entscheiden: daß immer die Sache, die Musik als solche, bedacht, betont und besprochen, die Person des Kindes aber (ohne alle Herabsetzung natürlich) immer untergeordnet und nur in Momenten der Verzagtheit oder Schlaffheit durch Lob und Hinweisung auf Ehrenerfolge ermuthigt werde. Stellt man die Person zu oberst, so ist die Verziehung und Verbildung bald im Blühen und mit dem Glanze ists aus. Wenn man ein Kind nach gelungenem Vortrage loben darf, so thue man es, das ist billig und recht, doch immer in sachlicher Form, also z. B. nicht: du hast Effect gemacht, man hat dich bewundert, du hast schön, am schönsten gespielt! sondern z. B.: du hast die Passagen schön klar gespielt, der Ausdruck ist recht glücklich gelungen, das Ganze ging schöner als sonst, — jedoch Dies oder Jenes hätte müssen so oder so sein, — das wirst du noch üben! 2c. Statt zu sagen, die Leute

hätten das Kind bewundert, ist zu sagen, sie haben sich an der Musik (an dem Spiele höchstens) erfreut, und ihnen einen so schönen Genuß bereitet zu haben, das dürfe wieder eine Freude — müsse aber auch ein Sporn — für das Kind sein.

Wenn nur die Eltern ihre persönliche Eitelkeit in Liebe zu ihrem Kinde verwandeln und es also doppelt lieben; wenn sie nur einsehen, daß aller Ehren-Glanz, den sie ihrem Kinde wünschen, doch wahrlich nicht durch ihre Affenliebe gemacht, sondern einzig und allein von einer Leistungsfähigkeit herkommen kann, vor der nicht nur Freunde und Verwandte staunen, sondern auch ordentliche Künstler Achtung haben: dann ist reine Bahn und der Fortschritt gesichert.

IX.

Vom Ueben.

Der Lehrer ist der Führer, der Wegweiser — der Schüler der Geleitete, der Wanderer.

Hiermit spricht sich ungefähr das Verhältniß des Lehrenden und Lernenden zu einander aus, was den Fortschritt, die Weiterbildung betrifft: der Lehrer weiset an, der Schüler aber wird sich in gehöriger Bewegung halten müssen, um das gesteckte Ziel zu erreichen.

Der Schüler hat dem Lehrer, als seinem Führer, nicht zu viel zuzumuthen, er muß sich von diesem nicht etwa bewegen oder gar tragen lassen, ihn auch nicht ohne Weiteres verantwortlich für das Vorwärtskommen machen wollen: sondern er muß den gegebenen Andeutungen und Fingerzeigen aus eigenem Triebe folgen, sie zu nützen verstehen und darnach selbstbeweglich dem Ziele zusteuern.

Nächst der guten Lehrerwahl ist es daher besonders die Art des Uebens allein für sich, welche bei der Bildung in Berücksichtigung kommt. Was der Schüler

übt, davon hängt sein musikalisch-geistiger Fortschritt ab. Wie der Schüler übt, das bedingt den Fortschritt seines Spiels.

Es ist nothwendig, den Schüler schon früh auf die rechte Uebungsart hinzuleiten, denn diese kann selbst den fleißigen Unbegabten über den lässigen Begabten stellen. Indessen giebt es auch ein Talent zum Ueben: ein gewisser Grad von Erkenntniß-Fähigkeit seiner selbst und der Forderung einer Aufgabe muß dem Menschen für jedes Lehrfach angeboren sein, um ihn, wenigstens instinctiv, fühlen zu machen, was in jedem Momente zu thun nöthig sei.

Schon in den ersten Lectionen, wo es gilt, kleine Stücke einzuüben, möge der Lehrer mit dem Schüler zusammen, wenn auch nur einen Theil, ganz und gar fertig einüben, ja wo möglich eine besondere, gemeinschaftlich zu haltende „Uebungsstunde" ansetzen.

Die höchste Aufgabe ist: der Schüler soll jedes Musikstück mit seinem eigenen musikalischen Ich verschmelzen, er soll technisch und geistig Eins mit ihm werden; dazu bedingt sich von selbst, daß zwischen Beiden, dem Stücke und dem Schüler, eine bezügliche Verwandtschaft bestehe. Diese Verwandtschaft beruht im Inneren und Aeußeren. Das innere Wesen, das musikalisch Sinnige des Stücks, muß dem Schüler verständlich sein oder doch seinem Verständniß nicht geradezu fernliegen — die Möglichkeit eines solchen muß mindestens in der festen Ueberzeugung des Lehrers

wurzeln, und die Probe ist bei zweifelhaften Fällen, das Stück dem Schüler mehrmals klar und gut zu hören zu geben, so wenigstens, daß ihm der Geist desselben aufgehen könnte. Das äußere Wesen, das Mechanische und Technische des Stücks, muß dem Schüler erreichbar sein, nicht zu hoch über ihm liegen. Es ist damit wie mit dem physischen Fortschreiten: der Schritt muß berücksichtigt werden, der Sprung ist dem Nichtgeübten gefährlich. Wer anhaltend zu leichte Aufgaben übt, erschlafft und kommt nicht weiter, oder geräth bei später erfaßten schwereren sofort außer Gleichgewicht; wer dagegen anhaltend zu schwere Aufgaben übt, der wird seine Spielart außer Acht lassen, seine Technik mechanisch übertreiben und sie zuletzt ganz verderben, so daß er später selbst leichte Stücke nicht mehr schön zu spielen vermag und lange zu thun hat, um sich wieder zurück, auf den früher behaupteten Standpunkt mäßiger, doch schöner Spielart zu bringen.

Wo diese Grundbedingungen erfüllt sind, da ist jedes zu übende Stück gleichsam als eine Art hügelreichen Feldes zu betrachten: die Hügel sind die Schwierigkeiten, die Mittelebenen sind die Partien, welche mehr oder minder dem Fähigkeitsstandpunkte des Schülers entsprechen. Nun gilt es, das ganze Feld zu Einer möglichst gleichen Ebene zu machen: dies geschieht durch stetes Begehen der Höhen im besonnenen Ueben; ist die Höhe an sich bearbeitet, so folgt die Ausgleichung der Stelle mit der Umgebung, Alles ist schön mit einander zu verbinden und die frühere Hügelung wo

möglich völlig unsichtbar zu machen. Mit solcher Ausgleichung ist dann die mechanische Grundlage gewonnen, auf der sich mit Sicherheit weiterbauen läßt.

Hieraus folgt, daß ein stetes gerades Ueberspielen des Stücks (oder des aufgegebenen Theils) nicht zum Ziel und Zweck führt, denn es wird Alles immer im ungleichen Verhältniß bleiben, wenn überall gleichviel gespielt wird; der aufgegebene Satz ist in einzelne Theile zu zerlegen und diese sind nachher, wenn jeder derselben gut bearbeitet worden ist, organisch mit einander zu verschmelzen.

Zunächst ist die Aufgabe mehrmals langsam, auf das genaue Kennenlernen hin, zu überspielen; sodann aber, auf das sichere Können hin, tüchtig zu verarbeiten. Wie der Schmied das Eisen glüht, es fort und fort auf dem Ambos behämmert, so auch hat der Uebende mit seiner Aufgabe zu verfahren.

Beim ersten langsamen und wohlbedächtigen Ueberspielen gilt es nur die allgemeine Bekanntschaft. Beim zweiten sind vorwiegend die Töne und deren rhythmische Verhältnisse, wie auch die Fingersetzung in Betracht zu ziehen. Beim dritten Ueberspielen ist zu dem Vorigen noch die Spielart (Legato, Staccato u. dgl.) bestimmter ins Auge zu fassen. Beim vierten ist alles Genannte und zugleich die grammatische Accentuation, allgemeine Vortragsbezeichnung und dergleichen mit zu beachten. Von da ab geht es immer mit klarem Sinn, ohne innere Hast, wiederholt fort, bis sich endlich (nach Stunden, Tagen oder Wochen, ja

Monaten) der höhere Vortrag mit der höheren Freiheit der technischen Ausführung findet.

Was die erwähnte Behandlung der einzelnen Schwierigkeiten betrifft, so hat man sich öfters eigens wegen derselben an das Clavier zum ernstesten Arbeiten zu setzen und nur die Schwierigkeiten zu bearbeiten; giebt es gewisse einzelne zähe Figuren oder Passagen zu bewältigen, die trotz anhaltenden Uebens „nicht in den Fingern bleiben wollen“, so setze man sich des Tages öfters im Vorbeigehen an das Clavier und spiele ein paar Mal die spröden Stellen rein und gleichmäßig durch — so leben sie sich mehr ein.

Man hat bei jeder Schwierigkeit wohl zu ergründen: wodurch sie dem Spieler schwer ist, um danach die Uebungsmittel in Bewegung zu setzen. Zunächst ist bei einer solchen Stelle der mechanische Kernpunkt der Schwierigkeit zu suchen, was durch prüfendes Spielen und so lange geschieht, bis man ihn, in einer gewissen Ton- und Anschlagfolge bezüglich der dazu gehörigen Fingerbewegung, gefunden hat.

Sodann ist zu untersuchen (und zwar immer während wiederholter Uebung der Stelle bei feinfühlender Prüfung), ob die Schwierigkeit etwa in einer unzulänglichen und ungleichen mechanischen Fingerbildung (z. B. der Finger 3—4, 4—5) oder dergleichen Gelenkbildung (z. B. steifem Handgelenk) besteht; oder ob es speciell eine eigenthümliche Tonfigur ist, welche die Stelle, selbst mechanisch wohlgeschulten Fingern und Gelenken, schwierig macht. Im ersteren Falle steht es schlimm: denn da

ist die Natur der Glieder und Gelenke zu überwinden und zu bilden, was eine tägliche Uebung erfordert; doch tröste sich der Schüler damit: daß der gute Erfolg solcher mechanischen langweiligen Uebung nicht allein jener Anlaß gebenden einzelnen Stelle des Stücks, sondern dem ganzen Spiele zu Gute kommt, denn Gleichheit der Finger- und der Gelenkbildung ist natürlich nothwendige Bedingung aller gediegenen Technik. Uebrigens ist bekanntlich jeder Spieler anzuhalten, solche Mißstände durch tägliche mechanische Uebungen abzuwenden! Wer seine Gelenke nicht fortdauernd in dieser Art gehörig geschmeidig macht, hat früher oder später zu gewärtigen, daß ihm die schlecht geübten Glieder den Gehorsam verweigern. Dagegen ist im anderen Falle (wo es nur die Figur der besonderen Notenverbindung an sich ist) die Schwierigkeit leichter überwunden, denn einige Tage lang anhaltende Uebung der Stelle wird sie bald überwältigen. Doch ist jede besonders bearbeitete „Stelle“ mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden wohl zu verbinden: durch öfteres Spielen im Zusammenhange und im rechten Tactschritt, so daß keine Lücke, kein Flickwerk bemerkbar bleibt.

Es ist zu tüchtigem Ueben eine besondere Art Geschicklichkeit nöthig, die gewissermaßen eine bequeme Zurichtung und Bearbeitung schwerer Stellen möglich macht. Diese nämlich sind nicht immer im Stücke derart für sich abgeschlossen stehend, daß man sie, wie es doch nöthig ist, oft nach einander spielen könnte; vielmehr beziehen sie sich meist auf ein Vorhergehendes und Folgendes,

mit dem sie eng zusammenhängen; wenn man aber eine einzelne Stelle oft nach einander ununterbrochen wiederholt, so bedingt das in gewisser Weise ein Ineinandergreifen ihres Anfanges und Endes, denn beim Wiederholen folgt jener immer wieder auf dieses. Um der Abrundung der Uebungsstelle willen ist es daher zweckmäßig und angenehm, sich eine solche derartig zu bilden, daß zwar die Figur wesentlich dieselbe bleibt und besonders der Hauptpunkt der Schwierigkeit gewahrt wird, ihr Anfang aber leicht wieder auf das Ende folgen, dieses in jenen hineinmünden könne. Man theilt zu dem Zweck die „schlimme Stelle" von ihrer Umgebung ab, nimmt sie in Gedanken heraus und benutzt dann das Geschick des Fingersatz-Erfindens dazu, die betreffende Notenfigur wiederholungsfähig zu gestalten, so daß sie ein besonderes, für sich bestehendes Gebilde wird.

Betrifft es nicht die Figur, sondern nur eine gewisse mechanische Fingerfolge, so ist die passende Uebung leicht gemacht und zur Noth den vielen vorhandenen Fingerübungen zu entnehmen. Betrifft es besonderen Gelenk-Anschlag, so wird das betreffende Gelenk für die Stelle gebildet. Solche Bildung macht sich gewöhnlich leicht durch Aenderung, Hinweglassung oder Hinzusetzen eines Tones oder deren etlicher, die eben die beabsichtigte Uebung nicht beeinträchtigen, sondern eher fördern.

Daß Anfangs bei jedem neubegonnenen Stücke viel einhändig zu spielen ist, erfordert die Nothwendigkeit

des klaren Ueberblicks und der bequemen Einstudirung; ganz besonders aber da, wo einzelne Schwierigkeiten sind, ist immer die Eine bezügliche Hand so lange allein zu beschäftigen, bis ihr die Tonvereinigung natürlich leicht wird. Man bedenke, daß man eine einzelne Handpartie zu größerer Vollkommenheit heranbilden kann, als zweie zugleich — daß aber nach Herstellung der einzelnen Partie für beide zusammen viel mehr Aussicht vorhanden ist, das Ganze zu dem überhaupt erreichbaren höchsten Vollkommenheitsgrade zu bringen.

Man muß bei jeder schweren Stelle zu erlauschen verstehen, wie die spielenden Finger in Betreff derselben empfinden; man frage das eigene Gefühl beim Spielen: wo wird es den Fingern schwer? warum wird es ihnen schwer? und wieviel müssen sie die Stelle spielen, um sie zu bezwingen? Es ist geradezu anzunehmen, daß jede Stelle eine bestimmte Anzahl von Wiederholungen haben will, ehe sie sich ergiebt; sie „will“ gleichsam mürbe gemacht werden und man muß ihr den Willen thun, wogegen sie sich dem geduldigen Fleiße bei feingewählten Uebungsmitteln fügen muß: jede Schwierigkeit ist, bei richtiger Behandlungsart und bei gehöriger Ausdauer geeigneter Glieder, zu besiegen möglich; man sei nur nicht feige, sehe jeder Schwierigkeit gerade ins Angesicht, greife sie recht an und streiche die verzagend seufzende Ausrede: „ich kann nicht!“ ganz aus dem Gedächtniß; man muß Alles lernen wollen und lernen können und darnach thun. Mit

dem „ich will“ ist nicht der bloße Wunsch „ich möchte wohl“ zu verwechseln; der rechte feste Wille bethätigt sich wirklich.

Es haben die schweren und leichten Stellen eines Stücks ein gewisses Verhältniß zu einander, wie es gleichsam auf mechanischer Waage abzuschätzen und somit mathematisch genau zu bestimmen ist: man muß nur solche Bestimmung fassen können. So z. B. steht eine Stelle im zehnfachen Schwierigkeitsmaße zu einer anderen und sie wird demnach überwunden durch zehnfache Uebung. Die Schwierigkeiten aber sind die eigentlichen Kletterstangen für den in der Technik muthvollen Schüler: oben hängt der Preis des Könnens.

Manche Schwierigkeiten wollen mehrmals besiegt sein: die gewonnene Fähigkeit der Finger fällt nämlich oftmals wieder zurück, bis sie endlich Stand hält.

Die Stücke haben ihre Eigenheiten, gleich den Menschen, deren Seelenwesen sie ja spiegeln: man muß sie nach ihrer Eigenthümlichkeit behandeln und ihnen gleichsam ihren „Tick“ abfangen. Solche Eigenheiten beruhen vielfach auf dem Verhältniß eines Stückes, in Charakter und Technik, zu dem Uebenden, dessen Wesen und Fähigkeit: dem Einen ist Dies, dem Anderen Jenes entweder zusagend oder widerstrebend, die Naturen sind darin verschiedenartig. Man muß dann auffinden, worin ein derartiger „Tick“ besteht: ob er im Charakter und in gewissen Pointen, oder in der Technik und gewissen Widerhaarigkeiten derselben liegt; danach kann man die betreffende Eigenheit erst

recht ins Auge fassen und sich ihr von der richtigen Seite nähern. Es kann Derartiges z. B. an häufiger, rascher oder seltsamer Modulation liegen —, an vieler Chromatik —, an contrapunktischer Stimmenführung —, an feiner Verbindung —, an der besonderen Form von Griffen oder Passagen —, an der eigenthümlich wechselnden Spielweise in Legato und Staccato —, an „verknaupelten“ oder verwickelten, kleinlich-verengten Figuren —, an launigem oder eigensinnigem Charakter und dergleichen.

Man habe Ruhe und kühlen Sinn beim Ueben, bis das Technische bewältigt ist; durch langsames Ueben kommt man oft rascher von der Stelle, als durch schnelles. Der Schüler kommt am besten zum gewünschten Ziele, wenn er, bei fleißigem Ueben, sich gar keinen Zeitpunkt des Fertigseins im Voraus bestimmt. Doch werde andererseits auch nicht die sich natürlich bildende Entwickelung der Geläufigkeit durch peinliche Bedächtigkeit gehemmt: das eigene, lebendige Gefühl für das Rechte muß da sein zu bestimmen wissen. Der Schüler muß das nothwendige Tempo eines Stücks kennen und — danach mit Bedacht streben; wo es ihn ungehörig treibt, bedenke er wohl, daß Weiterspielen nicht auch Weiterkommen ist, daß im Gegentheil das Weiterkommen in dem vollständigen Erschöpfen der Schwierigkeit einer jeden Stelle besteht. Damit hängt auch das zu frühe Weitergehen im Stücke, wie auch das Vielerleiüben zusammen; erst wenn eine Aufgabe technisch gelöst ist, gehe man zu dem Fol-

genden: während das Vorige zum schönen Vortrag gebracht wird, ist das Nächste solide technisch vorzubereiten. Wer nur langsam lernt, darf nicht Vielerlei spielen, weil sonst mit jedem Einzelnen das rechte Fertigwerden schwer hält. Frühere Stücke zu wiederholen, ist eine gute Abwechslung.

Vor Allem betrüge der Schüler nicht sich selbst durch falsche Vorspiegelung: „es geht schon", wo es etwa doch in Wahrheit noch nicht geht. Er muß auch fühlen, wo ein Fehler verborgen steckt und wünschen, ihn zu finden; zufälliges Gelingen ist von sicherem Können zu unterscheiden; zehnmal gut und einmal schlecht sei das Verhältniß, nicht umgekehrt. Wie es aber mit dem Können oder Nichtkönnen eigentlich steht, zeigt selbst ein mehrmaliges Gelingen nicht, sondern sagt das nie zu ertödtende musikalische Gewissen. Wenn es nach dem Gelingen eines fertigen Stücks im Herzen des Spielers ruft: „Gottlob!", so ist das verdächtig: denn er ist freudig überrascht, und es sollte eben Nichts überraschen, als nur Fehler, weil das Einüben derartig gewesen sein muß, daß diese nicht zu erwarten waren.

Der sicherste Weg, um in das Geleise einer guten Uebungsart zu kommen, ist, wenn der Schüler die Grundsätze seines Lehrers zu seinen eigenen macht, und so aus einem vernünftigen Geist heraus, unter der Oberhoheit einer scharfen Selbstprüfung, übt. Der Lehrer ist nicht als Person, sondern als erwählter Stellvertreter der Kunst, als deren pädagogischer Abgeordneter zu betrachten. Der

Schüler hat demnach die Anordnungen und den Tadel wie auch das Lob des Lehrers als rein sachlich zu begreifen: der Gegenstand, das Kunstwerk und dessen Forderungen wie die Schülerleistung bestimmen den Lehrer in jeder Aeußerung. Durch seinen Mund spricht das Stück zu dem Schüler: „So will ich behandelt sein — auf diesem Wege kommt man mir bei“ — und die zu verwendenden fein empfindenden Finger bestimmen im Einklange damit: „So verwende man uns zum Zweck, so führe man uns, dann wird es gelingen“.

Die Einen bedürfen viel, die Anderen weniger Zeit, um bei sonst gleichem Bildungsstandpunkt dieselben Leistungen hervorzubringen: Eigenthümlichkeit der Glieder, Schnellfähigkeit der Sinne, kurz die gesammte claviermusikalische Fähigkeit, sprechen dabei bedeutsam mit. Zu dem kommt noch, daß die verschiedenen Bildungsabschnitte sich zu verschiedenen Individualitäten oft ganz entgegengesetzt stellen: z. B. der eine Schüler kommt während der ersten Jahre übermäßig langsam, später jedoch verhältnißmäßig rasch vorwärts; der andere dagegen legt jene erste Zeit bis zu einem gewissen Punkt schneller zurück, kommt aber später nur langsam von der Stelle; doch geschieht es bei Beiden dann noch öfters, daß sie sich plötzlich gehemmt, ein andermal wieder gefördert fühlen und so fort, obschon die äußere „Art“ der Uebung immer dieselbe blieb.

Der Grund dazu ist verzweigter Natur: nicht nur das bei Einzelnen oft kaum zu erklärende Talentwesen

mit seinen zahllosen Schattirungen und durch äußere Einwirkung oft schwankenden Schwerpunkten, sondern auch die Stimmungen ganzer Zeitabschnitte, wie sie von anderen Lebensinteressen so wesentlich bedingt werden, sind dabei mit in Erwägung zu ziehen.

Es ist gut, wenn man im Stande ist, die Wahl der Stücke und die Behandlung des Schülers demgemäß zum Vortheil seiner Bildung zu treffen. So giebt es Zeiten, wo das Gefühl lebhafter wird, wo ihm neue Anschauungen, Ideale aufgehen, wo eben, so zu sagen, die Lebenswoge hoch steht, Lust und Freude in allem Thun ist, wo eine Art Silberblick des Seelenzustandes Alles verklärt und die Musik zur erwünschtesten Freundin macht; — ebenso giebt es andere Zeiten, wo das Gegentheil von Alledem einen Druck ausübt. Dort pflegt die Zeit des Fortschritts besonders für den Vortrag sich zu bestimmen, hier dagegen werden mehr nur äußerlich technische Vortheile errungen.

Es ist wünschenswerth, daß Jeder in der Lage sei, für die tägliche Uebungszeit eine zwiefache Bestimmung feststellen zu können: die mechanische und die geistige. Eine „Stunde“ ist zwar immer nur eine Zeitlänge von 60 Minuten; doch wie sie verwendet wird, welchen empfänglichen oder nicht empfänglichen Boden das in der Stunde Geleistete beim Uebenden vorfindet — das bestimmt ihre Zeit geistig: denn was man heute in Einer Stunde vollbringt, dazu braucht man morgen vielleicht die doppelte Zeit und — es geräth dennoch schlechter.

Hier stellt sich nun für den Uebenden die bedeutende Aufgabe, sich geistig selbst zu bestimmen, sich unabhängig von fremden Einflüssen zu machen, wo sie nur irgend überhaupt besiegbar sind. Ist Krankheit und damit Zusammenhängendes zwar ernstlich zu berücksichtigen, so ist doch namentlich das leidige Stimmungswesen, als eine störende Gemüthsspukerei, zu bannen; es ist nicht löblich, wenn der Sinn eines Menschen gleich einer Wetterfahne von jedem Luftzuge der äußeren Lebensatmosphäre abhängig ist. Setzt sich der Schüler zum Ueben, so sei er ganz dabei, — er spart sich dadurch die vergebliche Uebungsmühe und gewinnt folglich damit großen Vortheil.

Einer bestimmten Zeit der Uebung bedarf es, um sich auf gleicher Höhe zu erhalten — einer weiteren Zeit, um höher zu kommen.

Jeder muß an sich selbst erfahren, wieviel zu Jenem und Diesem nöthig ist und — wenn es sein kann — danach die Zeit feststellen und treulich einhalten; jedoch wohlgemerkt: nicht blos in dem besagten rein äußerlichen Sinne (wo man nur seine Stunde übt, um „die Stunde" eben abgefertigt zu haben), sondern im geistigen, wo man mit energischem Zusammenfassen aller Kräfte das Mögliche vollbringt. Man muß gewissermaßen die Zeit verdichten durch stete, gleichmäßige Thätigkeit des musikalischen Bewältigungsvermögens; Alles muß so gedrängt wie möglich ergriffen und in sich festgehalten werden — so behält sichs dann auch recht.

Bereits in einem früheren Kapitel „Eintheilung des Unterrichtsmaterials“ wurde einer Zeiteintheilung für die tägliche Uebung gedacht; nämlich 1/6 der täglichen Uebungszeit Fingerübungen und Tonleitern, 1/6 bis 2/6 Etuden, 3/6 bis 4/6 Musikstücke; — man halte daran, als an einer Grundbestimmung, fest und weiche nur selten davon ab. Wo eine volle Stunde zu lang ist, theile man sie zu verschiedenen Zeiten in zwei halbe Stunden; so mögen Kinder, die Vielerlei zu lernen (und leider nur zu wenig Zeit zum Kindsein) haben, täglich zuerst eine halbe Stunde lang die Fingerübungen, Tonleitern und Accorde ꝛc. üben, sodann das Clavier verlassen, um den vom Mechanischen gedrückten Sinn wieder aufzurichten. Ein Andermal desselben Tages ist eine zweite halbe Stunde der Etüdenübung zu widmen und dann wiederum davon abzulassen. Eine volle Hauptstunde aber werde dem Hauptmusikstücke geschenkt. Wo dies Alles nicht angeht, muß die Zeit noch mehr zusammengedrängt werden, so daß die täglichen mechanischen Uebungen in verschiedene Zeitgruppen von je 5—10 Minuten kommen: vor oder nach der Schule oder Privatstunde sind solche Uebungen leicht abzumachen.

Um die Lust wach zu halten, ist (wie bereits bei anderer Gelegenheit gesagt wurde) einem Schüler — bei sonst gediegen gehaltener musikalischer Pädagogik — Allerlei zu gewähren, was er an Stücken wünscht und zu bewältigen vermag. Wenn er ausnahmsweise ein für ihn etwas zu schweres Stück erhält, das er

aber lebhaft wünscht, so ist solches eine gute Anspannung und Fähigkeitsprobe; ebenso vortheilhaft ist auch, als Ausnahme, ein zu leichtes Stück, das demnach ganz besonders schön zu lernen (auch als Vorspielstück dem kleinen Repertoir anzureihen) ist.

Wenn der Schüler die großen Anforderungen der Kunst überblickt und die unendlich vielen Uebungen nach Art und Schwierigkeit erwägt, so entwindet sich seinem Herzen wohl ein muthlos seufzender Ausruf: „Wie Viel giebt es zu thun! wie ist das Alles zu bewältigen!“ Man möchte dann wohl gar lieber Alles ganz ungethan lassen, denn es will scheinen, als ob man durch tägliches Tröpfeln ein Meer, durch Sandkörnersammeln ein Gebirge schaffen sollte!

Das ist die natürliche Folge des Mühedruckes, wie er wohl von Zeit zu Zeit einmal sich geltend machen darf, doch auch immer sofort vorübergehen muß. Der Muthlose beim Ueben betrachte die Kunst wie das Leben, dessen Idealabglanz ja im Geiste die Gesammtkunst ist. Das Leben fordert noch weit mehr als die Kunst, denn es fordert diese selbst mit allen ihren unendlichen Bedingungen und — außerdem noch alles Uebrige. Wer wollte darob muthlos werden und wohl gar das Leben aufgeben? Jenes Meer, jenes Gebirge, das der Uebende schaffen zu müssen wähnt, ist eben als die gesammte Kunst in der wirklichen Welt des Lebens zu betrachten, und der Schüler ist (wie jeder Einzelne) ein Tropfen, ein Sandkorn. Doch wohlgemerkt: wie die Natur sich bis in das kleinste Atom,

bis in die undenkbarste Moleküle des Tropfens und Sandkornes rastlos fort und fort umschaffend erneut, so muß auch der Schüler mit sich thun. Bewegung ist das allgemeine Lebensprincip, das in fortwährendem Absterben und neuem Verjüngen sich bethätigt; wer ruht, ergiebt sich dem Sterben, wer an sich schafft, der hält sich in geistiger Jugend.

Man muß (auch als übender Schüler) sich solche weite Betrachtungsweise aneignen, und Alles, was man an Geist und Kunstfähigkeit außer sich sieht, das fremde Edle, Gute und Allgemeine, was man noch nicht hat, zu dem Seinigen machen.

So zeigt sich das Allgemeine, die Unendlichkeit der Kunst und ihre Anforderungen, deren Ueberblicken den Schüler so muthlos machte, gerade als das große Element, das den Einzelnen umgiebt, in dem und durch das er lebt; wäre die Kunst endlich, so würde sie stocken, sterben und mit ihrem Vergehen wäre die Welt freudearm.

Muth, Fleiß, Ernst im Streben halte der Schüler immer frisch, und wende sie mit Ausdauer immer nur auf das Nächste, übersehbar Nothwendige energisch an — dann wird er zu dem gewünschten Ziel gelangen.

X.

Die Unterrichtsstunde.

Wenn der Schüler Verständniß, etwas Geschick, guten Willen, Fleiß und Selbstthätigkeitstrieb hat, wenn der Lehrer es versteht, dem Schüler das Nöthige begreiflich zu machen durch Wort und Beispiel, so reicht für jede Lection die Zeit einer Dreiviertelstunde vollkommen hin, um die möglichst günstige Fortbildung des Schülers zu erzielen*). Daß sich nicht zu viel Ballast an Unter=

*) Es bleibt somit dem Lehrer von Beruf zwischen je zwei Stunden (in eigener oder in des Schülers Behausung) eine Viertelstunde Zeit zur Ruhe und Erholung, oder auch nur zu seinem Wege. Daß der Lehrer seine Kräfte sammle, liegt nicht nur in seinem, sondern auch ganz besonders in des Schülers Interesse: denn ein ermatteter Mensch kann nicht kräftig wirken. Ganz abgesehen davon, daß auch die Staatslehranstalten, Universitäten rc. mit der ersten Viertelstunde das sogenannte „akademische Viertel" frei lassen, um den Uebergang von einer Lehrstunde in die andere zu vermitteln, hat jeder Musikschüler zu bedenken, daß die ihm fehlende Viertel=stunde auch dem vorhergehenden Schüler entzogen wurde, um dem nachfolgenden einen geistig elastischen, körperlich gestärkten Lehrer

richtsmaterial für die Lehrlection ansammle, ist ohnehin zu wünschen: denn Vereinigung aller Kräfte auf

---

zu überliefern. So besteht denn ein gegenseitiger Vortheil in jener Viertelstundenkürzung, die freilich eine Nebensache zu sein scheint, doch in der That für Lehrer und Schüler von Wichtigkeit ist. Nicht die Menge, sondern die Art des Unterrichts entscheidet, und oft ist darin jene Viertelstunde von Einfluß. Daß der Fortschritt des Schülers nicht unbedingt von einer bestimmten Zeitdauer des Unterrichtens abhängt, sondern hauptsächlich durch bündige und genauere Unterweisung vermittelt wird, bethätigt sich durch eine eigenthümliche Unterrichtsform, wie sie besonders in öffentlichen Musikschulen stattfindet. Diese Form ist in dem gemeinschaftlichen Unterricht zu begreifen. Doch aber nicht etwa nach jener Art, wo immer mehrere Schüler zu gleicher Zeit ein und dasselbe Stück zusammen einüben — zur Pein der besseren und zum Schaden der schwächeren Schüler! — sondern in der einzig statthaften Art: wo in einer oder zwei bis drei Unterrichtsstunden mehrere Schüler gesellschaftlich vereint sind, deren jeder allein — im Beisein der anderen, mitaufmerkenden — seine Spielzeit hat und seine volle, gründliche und genaue Unterweisung erhält; sobald einem Schüler alle nöthige Anleitung gegeben und auch wohl das Stück (ganz oder nur zum Theil) vorgespielt worden ist, macht er dem folgenden Platz. Daß die Schüler alle auf gleicher Stufe stehen, ist keineswegs nothwendig — für solche, die einst selber lehren werden oder bereits dem Lehrfache sich praktisch widmen, ist Verschiedenheit der Bildungsstufen, der Uebersicht und Erfahrung wegen, ersprießlich —, denn wo ein wirklich gediegener Unterricht für jede Stufe ertheilt wird, da ist für Schüler immer zu lernen, wärs auch nur durch Erinnerung an gute Anschlagsart und dergleichen. Auch zeigt die praktische Erfahrung, daß da, wo der Unterricht von Grund aus genau und der Schüler zur gewissenhaften Selbstprüfung erzogen worden ist, immer sehr Viel in kurzer Zeit gelernt wird, denn das Verständniß dessen, „wie man es machen muß", wird durch

wenige, doch fördernde Gegenstände ist Hauptbedingung des Fortschritts.

Der ganze Erziehungs- und Bildungsgang eines Menschen läßt sich in der allgemeinen Aufgabe begreifen: vom rein Natürlichen zum edel Geistigen vorzudringen; die rohe Materie muß also überwunden werden, indem sie der Geist läutert und beherrscht.
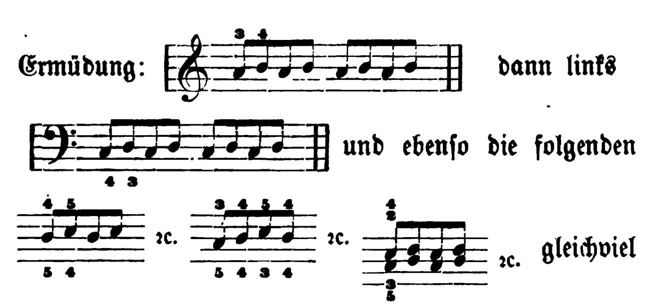
So werden auch in der ganzen ersten Zeit des Clavierunterrichts die mechanischen Bedingungen eine vorwiegende Berücksichtigung beanspruchen, so lange, bis der Schüler seine Glieder in Bezug auf die Claviermechanik von den Naturbanden befreit hat: erst „wollen die Finger nicht“ — die Claviermechanik „will auch nicht“; also stellt sich kämpfend Wille gegen Wille — der lebendige Wille des Geistes, selbst im kleinsten Schüler, muß aber immer ein Sieger über jene schwere passive Körperlichkeit werden; sobald selbst ein Kind wirklichen Willen (nicht nur „Wunsch“) hat, den Kampf zu bestehen, wird es ihn auch bestehen können; es ist eine besonders wichtige Aufgabe, ihm denselben zu verkürzen und zu erleichtern, so sehr es Zweck und Ziel gestatten. Der Lehrer hat in jeder Stunde Anfangs fast die ganze Zeit, später etwa die Hälfte, doch nach

Zuhören und Zusehen außerordentlich geschärft; die Gemeinschaftlichkeit und Zeitkürze machen aber, daß der Schüler stets rege und fleißig bleibt und nicht ermattet, was durch den Zwang einer „Stunde“ vielfach geschieht und die ganze Musik verleiden kann. Solche Unterrichtsweise erfordert aber die höchste Lehrkunst.
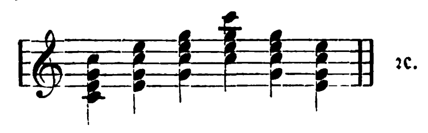
gewonnener sicherer Herrschaft über die Glieder (nach etwa 3—6 Monaten) nur 5—7 Minuten in jeder Lection an die mechanischen Uebungen zu wenden, um zu sehen, wie es damit steht und fortgeht. Muß mehr Zeit daran gewendet werden, so ist es lediglich des Schülers und dessen Erziehers Schuld und Schade, wenn die Fortschritte geringer sind, als sie es sein könnten. Der Schüler achte darauf, daß die Gleichmäßigkeit und die ganze Spielart aller „Uebungen" stets gut sei, namentlich müssen Tonleiter- und Accordübungen immer gut gewußt und gekonnt werden, was Fingersatz und Spielweise betrifft, um nicht unnützen Aufenthalt in der Clavierstunde zu bereiten.

Jede Stunde während der geistigen Unmündigkeitsjahre werde mit einigen Fingerübungen (besonders mit den Fingern 3, 4, 5) bei feststehender Handlage begonnen; sobald man, nach einigen Wiederholungen, sieht, daß Alles in Ordnung ist, wird damit aufgehört, im Gegenfalle wird gebessert. Nur dann erst, wenn Eine solche Uebung vollkommen geht und keine Schwierigkeit mehr bietet, wird sie einer anderen Platz machen dürfen; „leichte" sind ganz zu verbannen und es ist stets darauf zu sinnen, recht „schlimme" Uebungen bei ruhender Hand, in enger oder gespannter Lage, zu erfinden. Die besten sind diejenigen, welche gegen die natürlichen Handschwächen gerichtet und die, wie die letzteren, „ewig" zu nennen sind; es sind dies folgende wechselweise einzelhändig und mit Kraft auszuführende Uebungen: erst rechts bis zu beginnender

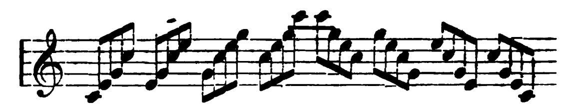
Ermüdung: dann links und ebenso die folgenden ꝛc. ꝛc. ꝛc. gleichviel



auf welchen (wenn nur in bequemer Armlage gewählten) Tasten. Sodann wird das Tonleiterspiel vorgenommen: eine Dur- und deren verwandte Molltonleiter ist genug. Geht eine derselben nicht vollkommen gut, ist auch nur Ein Finger falsch eingeübt, so muß dieselbe bis zur nächsten Stunde beibehalten werden; die Leitern Fis-moll, Cis-moll, Gis-moll, B-moll sind ganz besonders viel vorzunehmen, sobald sie dem Schüler überhaupt zugänglich geworden sind. Ist das Leiterspiel abgethan, so nennt der Schüler die folgende Tonleiter fürs nächste Mal; ist ihm nach bewährter Erfahrung zu trauen, so mag man ihm das Ueben der neuen Leiter allein überlassen, wo nicht, muß er sie in Gegenwart des Lehrers durchspielen, bis dieser überzeugt ist, daß der Schüler darin das Rechte kenne. Nach der Tonleiter folgt die Accordübung in der nämlichen Tonart, z. B. in vollen Griffen


ꝛc.

gehaltenes Legato wie geschwungenes Staccato mit jeder Hand, oder in solchen sehr nützlichen Arpeggien:



ganz besonders aber in solchen Formen:



in gleicher Weise. Dabei ist mit allergrößter Genauigkeit auf die beste Legato-Spielart zu sehen; denn diese Uebungen sind das Material zur schönen Technik, die ihrerseits ein schönes Spiel macht. Man halte darauf, daß der Schüler solche Uebungen nicht todt hinübt, sondern die Augen dabei braucht, um die Einfachheit und vollendete Ruhe der mechanischen Ausführung zu sehen, das Ohr, um auf die Klangschönheit und Gleichheit der Ton- oder Grifffolge zu hören, und das Gefühl, um eine zum guten Spiel nothwendige körperliche Behaglichkeit in der Zwanglosigkeit der Hände-, Finger- und Armregung zu überwachen. Alle Fingerübungen, Tonleitern u. dergl. sind für den Clavierlehrer etwa das, was für den Arzt das Untersuchen von Puls und Zunge ist: Beide wissen sogleich, ob der Schützling gut im Stande sei, oder ob er an Uebeln leide und eine „Kur" durchzumachen habe.

Wenn jede Uebung nur gegen eine Minute währt, so nimmt dies Alles, bei Schülern von gelungener

Grundbildung, etwa 5—6 Minuten von der Clavierstunde. Ist der Schüler durch mehrere Jahre gut gezogen, so darf man ihm Alles fast allein überlassen und nur von Zeit zu Zeit seine Uebungen betrachten; ist er mit einer Reihe Tonleitern und Accorden (von bestimmter Spielart) fertig, so hat er sich die neue Aufgabe dafür nennen zu lassen, oder sich solche aus dem vorhin erwähnten Supplement der Lehrmethode des Verf., den „Mechanischen und technischen Clavierstudien“ Op. 70, zu entnehmen.

Bei den Fingerübungen hat man besonders darauf zu sehen, daß sich die schwierige Anschlagfolge kräftig, leicht und geschmeidig, auch gebunden und ruhig macht; dabei ist genau auf die Knöchelpartie zu sehen, bei den Uebungen mit 3, 4, 5 ist namentlich der Knöchel des Fingers 4 nie hervorstehen zu lassen, weil sonst bekanntlich nicht die ganze Kraft nach unten (der Taste zu) geführt, sondern auch zum Theil emporgetrieben wird (zur Handdecke hinaus), was gegen den Zweck dieser Art Uebungen geht.

Wenn ein Schüler bei den wichtigen Uebungen der Finger $\begin{cases}4\;5\\2\;3\end{cases}$ die Doppelgriffe nicht binden kann, so mache man ausnahmsweise folgendes mechanische Exercitium. Man wechselt in bekannter Weise (mit jeder Hand einzeln) diese Terzengrifffolgen 

2c. und

zählt dabei laut Vier, doch so, daß nur die Zahlen 1 und 3 immer zu einem Anschlage, die 2 und 4 aber zwischen zwei Anschlägen kommen, dabei bleibe jeder vorige Griff noch mit dem folgenden einen Moment festliegen, so daß man bei jedem neuen Anschlage vier Tasten niederliegen sieht, doch immer nur bis zur nächstgesprochenen Zahl 2 und 4. Wie also zu jeder 1 und 3 nur angeschlagen wird, so werde zu jeder 2 und 4 ein voriger Griff aufgehoben: doch wohlgemerkt, es muß genau im Tact gezählt, angeschlagen und gehoben werden. Diese Uebung giebt bei genauer Ausführung und gelegentlicher Wiederholung so viel Herrschaft über die Finger, daß man dadurch gleich gut binden wie rechtzeitig heben lernen wird.

Man hat ganz besonders bei derartigen Uebungen auf gediegene Anschlagweise zu sehen, weil man dabei vom Schüler verlangen kann, daß er in so Einfachem das unumgänglich Nothwendige möglichst vollkommen gebe: was er in den „Uebungen“ Uebles giebt, wird sich auch irgendwie im Spiele der Musikstücke bethätigen. Wenn man auch den von der Theorie vorgeschriebenen mechanisch-technischen Proceß bei jedem Anschlage im Stück genau ausführt, so bleibt dabei doch immer noch übrig, ein bestimmtes Klangresultat zu erzielen; um dies zu thun, muß man die erstrebte Wirkung kennen und den bewußten mechanischen Proceß dazu als zweckmäßig befinden: doch ist das bloße Kennen oder Wissen der Wirkung und der angewendeten Mechanik, das bloße Wollen nicht hinreichend,

vielmehr unvermögend da, wo sich nicht Alles im geeignet verwirklichenden Können zu einer lebendigen, zutreffenden Wirkung vereinigt.

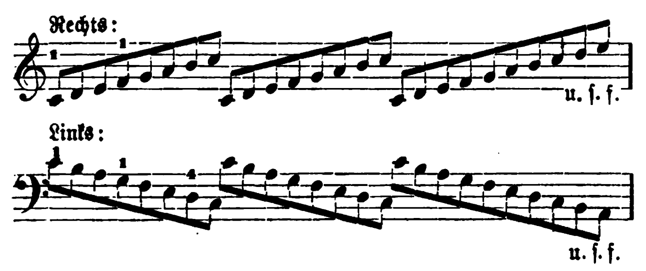
Wie der Hauptinhalt aller Clavierspielmechanik im Heben und Niederbringen eines Anschlaggliedes (oder einer Gliedermasse) mittels bestimmter Gelenks- (oder Gelenkverbindungs-) Vermittelung beruht, so hat man in den Unterrichtsstunden auf die Art solcher Ausführung genau zu achten und diese erstlich des Schülers Natur und Bildungsstufe, zum Anderen der zu erzielenden Klangwirkung und drittens den daraus hervorgehenden gegenseitigen Bedingungen anzumessen. Jeder Mensch hat seinen mittleren gewohnten Sprachton in Kraft und Höhe; jeder Spieler wird sich auch seinen mittleren Anschlag in Hebung und Stärkegrad aneignen; doch setzt Sprachdeclamation und Clavierspielkunst den Bildungsweg voraus, auf dem es ohne Versuche nicht abgeht. Wer noch keinen guten Anschlag sich angeeignet hat, wie hoch soll der z. B. die Finger heben? Was darüber im I. Bande meiner „Lehrmethode" als Norm ganz allgemeinhin aufgestellt worden ist, wird in der Unterrichtsstunde der Person weise angepaßt werden müssen. Vor Allem halte man bei den „Uebungen" darauf, daß sich die Finger beim gewöhnlichen Knöchelgelenkanschlage wirklich emporheben, und zwar geschehe es entschieden und elastisch! denn übel sieht es mit jenem halbschlägigen Angeben vom gewöhnlichen Handhaltepunkt aus, wo der Finger nur lahm oder gar mit heimlich nachdrückender Hand-

bewegung niedergeduckt wird, was später eine unangenehme knorpelige, Trab-artige Tonfolge erzeugt. Die Finger müssen sich zum Spielzweck unter einander verstehen, wie die Füße zum Zweck des Gehens. Hat der Schüler Neigung zum schlaffen Heben oder gar zum Liegenlassen der Finger, so lasse man ihn die Uebungen hochhebend spielen, und zwar als Kur, mehr als zum gewöhnlichen Spiel nothwendig ist, (was man ihm zu sagen hat), z. B. 1½ Obertastenhöhe. Wenn der Schüler bei zu hoher oder unruhiger Hebung zu wenig Bindung anwendet, wenn er lückenhafte Tonfolge spielt, so nehme er bei den „Uebungen" ein niedrigeres Maß der Hebung, wie dies z. B. bei dem bildsamen gleitenden Anschlag mittels Fingergelenks nothwendig wird (System. Lehrmeth. I, 35), bei nahe sich anschmiegender Lage der Hand an die Tasten, bis er jede Spielart zu jedem Wirkungszweck kann.

Bei den Tonleitern ist besonders auf ruhig dahin gleitende Hand zu sehen, deren ebene Decke der Platte eines sanft weiterrollenden kleinen Tisches gleichen muß. Beim Untersetzen darf kein Knöchel sich besonders merklich in die Höhe spitzen, um dem Daumen unter sich Platz zu machen, doch lasse man dem Schüler Freiheit, die Stellung etwas gelüftet zu halten, damit die untere Räumlichkeit gewonnen werde. Der Daumen muß die Seiten-Bewegung stets über der Tastenfläche ausführen; die Handwendung muß, ohne Ruck, sich von selbst in geschmeidiger Art machen. Beim Uebersetzen gelten die vorigen Bedingungen in Betreff der Handdecke

und des Daumenganges, der Ellenbogen ist immer ruhig zu halten, die Finger sind für gewöhnlich mäßig, ja möglichst unbemerkt, doch sehr entschieden und genau zu heben.

Beim schnellen Tonleiterspiel ist Uebersetzen leichter als Untersetzen: denn beim Uebersetzen wird mit demselben auch bereits der Act der „Handwendung" wesentlich vollführt, beim Untersetzen des Daumens muß jedoch diese Wendung erst nachfolgend gemacht werden, was leicht eine üble, ruckende Erregung verursacht, die streng zu verbannen ist. Zu diesem Zweck ist es gut, viel mit der Rechten blos auf-, mit der Linken blos abwärts zu spielen, z. B. anhaltend so:
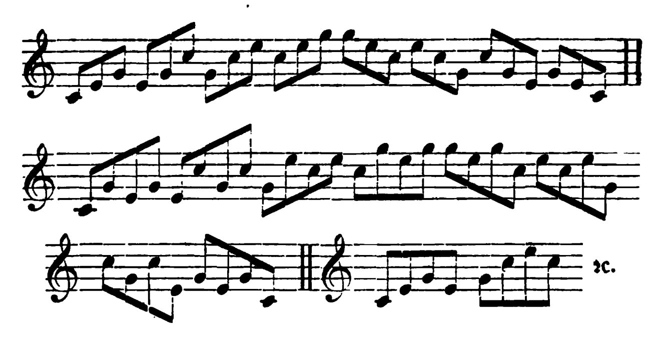


wobei jedoch auch mehrere Octaven zu durchspielen sind.
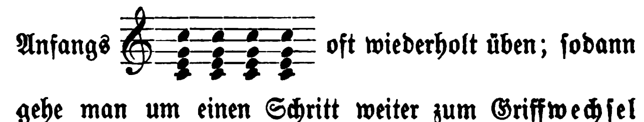
Beim Accordspiel in Griffen gilt es zugleich, die Spannung zu erzielen: reines, bestimmtes Anschlagen der richtigen Tasten, schnelle Griffstellung der Finger ist zu beachten. Die von Lage zu Lage schlüpfende Legatogrifffolge lasse keine leere Lücke bemerken; es gilt dabei nur ein Hier- oder Dortsein, das „Unterwegs" darf vom Auge wie vom Ohr nicht bemerkt werden.
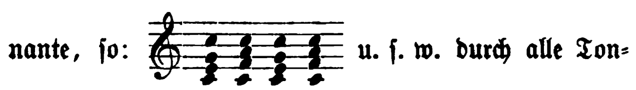
Für kleine und engspannige Hände ist eine Accordengrifffolge von wechselnden Lagen oft wegen der Octavenweite nicht möglich; in solchen Fällen sind die Accorde aller Tonarten nur dreitönig ohne Octave zu nehmen:
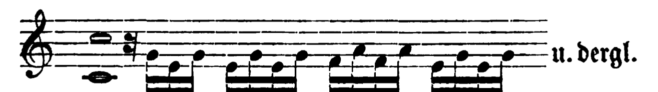

und die verschiedenen Uebungen daraus zu bilden, z. B.:



(was in die Classe der „Accordbrechungen" oder „Arpeggien" gehört). Gleichwohl sind die vollen Griffe (um der eigentlichen Finger-Erziehung willen) selbst mit einigem Zwange zu üben, auch wo Daumen oder fünfter Finger die innenliegende Nachbartaste mißtönend mit niederdrückt, was durch möglichste Dehnung zu vermeiden gestrebt werden muß; man lasse zu dem Zweck Anfangs


oft wiederholt üben; sodann gehe man um einen Schritt weiter zum Griffwechsel
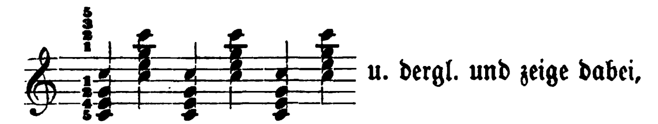
in gleicher Handlage, z. B. Tonica und Unterdominante, so:  u. s. w. durch alle Tonarten. Man muß für derartige Fälle selbst Uebungen zu finden wissen, z. B.:



Eine sehr wichtige Hauptsache bei jenen wiederholten Griffanschlägen in klangbindender Folge ist die Beobachtung des im I. Bande meiner „Lehrmethode" darüber Gesagten, und nicht genug ist an die daselbst gezeigte sanfte Wellenbewegung der Hand zu erinnern, deren starke Sichtbarkeit mit zunehmender Bildung schwinden wird: das Handgelenk hebt sich nämlich bei festliegendem Griffe; im Momente, wo es sich (weich, ohne Ruck) senkt, lüften oder lockern sich die stehenden Fingerspitzen auf den Tasten, doch ohne sie zu verlassen nur, damit sich letztere für einen so undenkbar kurzen Moment heben, daß eine Klanglücke zwischen Griff und Griff nicht wahrnehmbar werden kann. Durch das sich senkende Handgelenk werden nämlich die Finger am entschiedenen Emporheben gehindert und können bereits zum Wiederanschlagen gebracht werden, ehe die Tasten sich nur halb und halb gehoben hatten, was den gebundenen Folgeanschlag begünstigt. So wenigstens ist der mechanische Vorgang; der Spieler

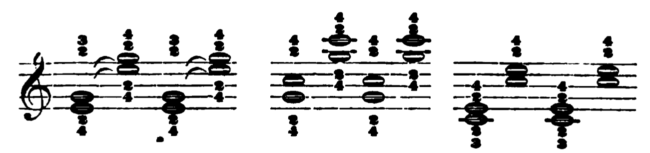
muß ihn kennen und, wissend um welche Wirkung sichs handelt, ihn fühlend erzielen.

Eine wichtige Hauptsache beim ersten Griffspiel ist die Wahrnehmung der Untertastenhandlage, was die Fingerstellung auf bestimmten Anschlagpunkten der Untertasten betrifft. Es ist nämlich ein schlimmer Fehler fast aller Schüler, die Finger (ohne Noth) zwischen die Obertasten zu schieben und daselbst die Untertasten anzuschlagen, was immer hinderlich im Können sein wird. Der Schüler pflegt der Meinung zu sein, es werde ihm so leichter, oder gar, er habe zu lange Finger! Letzteres ist immer eine Einbildung, die durch praktisches Beispiel leicht verscheucht wird; jener erstere Irrthum wird widerlegt, wenn man solchem Schüler aufgiebt, schnelle Griffsolgen, besonders im springenden Staccatoanschlag, auszuführen: die Finger werden dann dermaßen zwischen den Obertasten und über selbige holpern, daß die Seitenbewegung im Lagenwechsel wesentlich erschwert wird. Man gebe ihm solche Accordfolgen im möglichst festgebundenen gehaltenen Spiel

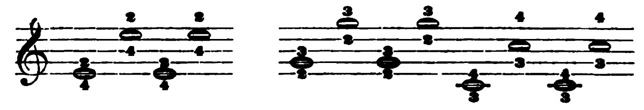


u. dergl. und zeige dabei, wie die Mittelfinger, wenn sie zwischen den Obertasten stehen, nicht seitwärts zu rücken sind, — sie stoßen an die Obertastenwände; sodann stelle man die betreffenden Finger des Mittelgriffs in dem Accorde

 ohne die Endfinger allein auf die Taste, und zwar, recht übel, zwischen die Obertasten; so lasse man ihn immer, zwischen selbigen anschlagend, diese



Griffe gebunden spielen, oder auch die einzelnen Finger



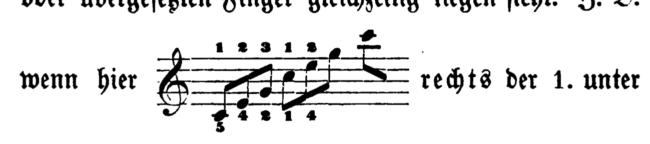
(immer zwischenstellend): dann wird sich herausstellen, wie übel jene Stellung sei und wie viel bequemer sichs vor den Obertasten spielen läßt. Nur beim Gebrauche eines Endfingers, oder gar beider (1 und 5) sind die übrigen Finger über die feine Querschramme hinaus und zwischen die Obertasten, sonst aber für gewöhnlich nahe vor selbige zu stellen.

Das Accordspiel in Legato-Arpeggien (Brechungen) beansprucht dreierlei Augenmerk; erstlich: der Daumen darf nie in die freie Luft vor die Tastenreihe gehen, sondern muß stets über deren Ebene bleiben; zweitens: kein Ruck darf beim Unter- und Uebersetzen zu sehen oder zu hören sein, auch nicht der mindeste Absatz, gleichsam als ob die fortgehende Hand nur über einen Strohhalm hinwegspränge; nicht das feinste Musiker-

gehör dürfte (bei geschlossenen Augen) überhaupt wahrnehmen, daß Unter- oder Uebersetzen stattfinde, weder bei Tonleitern, noch bei Accordbrechungen; drittens aber darf die Ellenbogenspitze bei weitem Unter- und Uebersetzen keine zuckende Bewegung nach außenhin machen, sie darf (so zu sagen) nie erfahren, was die Finger thun.
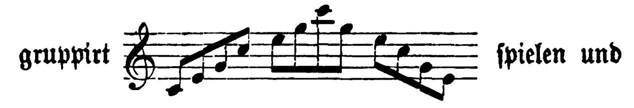
So lange obige Bedingungen nur in leisester Art verletzt werden, sind diese Uebungen mit stetem verdachtvollen Aufpassen (etwa einige Monate), und erst später freier zu üben.

Wenn ein Schüler bei weitem oder nahem Unter- und Uebersetzen keine strenge Bindung hält, bediene man sich folgender Uebungsart, welche zugleich sichtbar macht, ob auch der Finger vor dem Ueber- oder Untersetzen nicht etwa zu früh seine Taste losließ (wodurch eben die Lücke zwischen der Tonfolge entsteht). Man hält denjenigen Finger, nach welchem unter- oder übergesetzt wird, noch ein Weilchen nach dem folgenden Anschlage fest, so daß man ihn noch mit dem unter- oder übergesetzten Finger gleichzeitig liegen sieht. Z. B.

wenn hier 

rechts der 1. unter den 3. Finger gesetzt worden ist, so muß man bei letzterem einhalten und zusehen, daß e und g noch zusammen mit den Fingern 1—3 festgehalten liegen; darnach geht man weiter und thut das Gleiche im Zurückspielen beim Uebersetzen des 3. über den 1.

Ebenso links bei dem Uebersetzen des 4. über den 2. Finger und zurück beim Untersetzen des 1. unter den 4.

Das angegebene kleine Bildungszwangsmittel ist auch in Etwas gegen die abstoßende Bewegung der Ellenbogenspitze beim weiten Unter- und Uebersetzen brauchbar; wo jene so häßliche und hindernde Bewegung allzustark eingewurzelt ist, da muß der Schüler ein passendes Buch unter den betreffenden Arm nehmen und so innerhalb von zwei günstig belegenen Octaven (z. B. vom „kleinen“ bis zum „zweigestrichenen“ g oder a) Accordübungen mit Unter- und Uebersetzen machen, ohne das Buch fallen zu lassen. Dies Mittel ist zwar etwas peinlicher, doch ebenso wirksam, wie die ruhigen Uebungen der fünf Finger mit einer geldbeschwerten Hand, welche selbst Meister, wie Field, noch zur Zeit ihrer Berühmtheit machten. Beim Spielen mit Untersetzung des Daumens kommt es vielfach vor, daß der letztere seine Taste stärker anschlägt als es sein darf; die zuletzt besprochene Accordbrechung pflegt besonders darunter zu leiden und dadurch allzu auffallend in je drei und drei Tongruppen abgetheilt zu werden. Man lasse in solchem Falle die Töne in Gedanken zwei- und viertheilig gruppirt  spielen und deute dabei dem Schüler an, daß ein Finger nie sich selbst bemerkbar machen dürfe.

In der Clavierstunde sieht der Lehrer schon während

dreimaligen Spielens jeder Art Uebung Alles, was hier aus Band I meiner „Lehrmethode“ in Erinnerung gebracht wurde. Man werde nicht müde, auf das Rechte darin zu halten, denn mit diesen in vorgeschriebener Art gespielten täglichen Uebungen schafft und erhält sich der Schüler den festen Boden, als das Fundament, auf welchem er seine Technik, seine ganze praktische Kunst aufbauen will: wird nur Ein Punkt irgendwie locker, so kann sich von da eine Untergrabung des ganzen mechanischen Grundes bewerkstelligen und — mit der feinen Kunst ists dann aus!
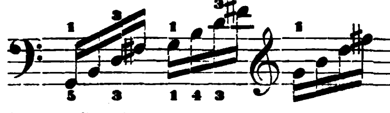
Die gründliche Kenntniß der Tonarten, deren Dreiklänge und Tonleitern, bietet die Mittel dar zu jener (im Kapitel „Vom Ueben“ erwähnten) Fähigkeit, sich aus gewissen schwierigen Stellen, die in einem Stücke oft mit Vorher- und Nachhergehendem verwachsen sind, selbständige Uebungen zu bilden, welche aber gleichwohl correct geformt sein müssen; demgemäß wird der musikalisch-theoretisch bewanderte Lehrer in den Lectionen das Nöthige anzuregen und weiter auszubilden haben, bis der Schüler die Sache selbst versteht. Zeigt es sich zum Beispiel in einer solchen Stelle
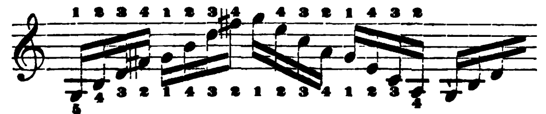


u. s. w., daß die Spannung bei der Schnelligkeit schwer wird, so hat man zu erkennen, daß die Töne auf dem

Dreiklange G-dur (g-h-d-g) beruhen, fis ist eine leitergemäße Uebergangsnote zu g; durch weitere Ausführung dieser Figur ergiebt sich diese Passagenübung

u. s. w.
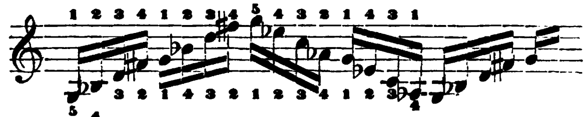


deren Noten mit jeder Hand vorwärts wie zurück zu spielen sind; jener mechanische Kernpunkt, die Spannung mit den Fingern 3—4 der Rechten, wird darin gut eingeübt. Wenn man den G dur-Dreiklang in den von C dur übergehend denkt und in diesem Sinne von g nach unten zurück arpeggirend spielt, so ergiebt sich (mit einem a als Uebergangston zum unteren g) folgende bildende Passage



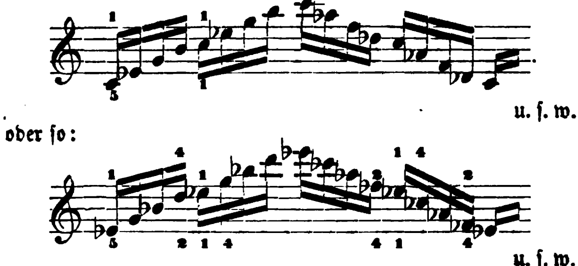
u. s. w. wiederholt.

Die Uebung wird durch größere Spannung noch fördernder, wenn man beide Accorde in moll (G moll und C moll) setzt, wonach der Uebergangston nach unten, der Molltonleiter gemäß, as heißen muß, z. B.:



u. s. w. wiederholt.

So erhält die linke wie rechte Hand gleiche Tastenverhältnisse, und die Uebung ist eine vollkommen abgerundete Passage, die vortrefflich bildet und in sich selbst harmonisch fertig ist. Kommt nun so Etwas in der Clavierstunde vor, mag es immer auch notirt werden und zwar versuchsweise vom Schüler selbst; es ergiebt sich dadurch eine gute Sammlung von Uebungen, die noch dadurch vervielfältigt werden kann, daß man jede einzelne transponirt, wie z. B. die vorhin gegebene so:



Man höre bei allen derartigen Uebungen auf die gleichsam polirt glatte Tonfolge und bedenke, daß selbige dem ganzen Clavierspiel zu Statten kommt; man bilde auch die Schnelligkeit aus und wisse, daß diese durch größte Gleichheit der Tonfolge des höchsten Grades fähig wird.

Nach diesen Uebungen von wenigen Minuten Zeit folgt in der Clavierstunde das Spielen der in Uebung befindlichen Etude; sei diese nun leicht: mein Op. 150, „die leichtesten Etuden", denen zu folgen hat: Op. 50, „die ersten Etuden", Bertini Op. 100, oder schwerer:

Bertinis Op. 29, 32; deßgleichen mein Op. 85: Etuden in leichten Passagen, Op. 128 Neue Geläufigkeitsschule; — ferner Cramers Etuden, Clementis Präludien und Exercitien, dessen Gradus ad Parnassum, und weiterhin Moscheles' 24 Studien oder dessen Etudes caractéristiques, oder Henselts, Chopins, Liszts Bravouretuden ꝛc. Statt der Etuden dürfen zeitweilig auch (vom zweiten oder dritten Jahre an) J. S. Bachs Präludien, Inventionen, Suiten und dergleichen (in der „classischen Hochschule" ausgewählt) gebraucht werden. Alle Etuden, wie auch Bachs Compositionen, sind so zu üben, als sollten sie nicht nur Kennern, sondern auch unmusikalischen Zuhörern reizend und gefällig zu hören sein, so sauber, so rein und schön schattirt muß der Schüler sie spielen lernen. Immer sei aber nur Eine Etude in Arbeit, diese Eine jedoch werde durchgebildet gelernt. Man hat jedoch nicht der Reihe nach in allen Etudenheften zu üben, sondern die Nummern nach dem Schwierigkeitsgrade durch einander vorzunehmen: wo kein wesentlicher Unterschied ist, bleibt die Wahl von besonderem Bedürfniß, z. B. Uebung der linken Hand oder dergleichen, abhängig.

Das Etudenspiel kann höchstens 10, 15—20 Minuten währen und ist in besonderer Hinsicht auf technische Bewältigung der durchaus correct auszuführenden Schwierigkeiten zu treiben. Nachdem der Schüler für sich die einzelnen Hauptschwierigkeiten schon vorher geübt hat, die Partie jeder Hand, wo sie irgend Wesentliches enthält, allein studirt und darnach das

Ganze fleißig bearbeitet worden ist, wird in der Clavierlection darauf zu halten sein: daß die Technik dem Schüler natürlich und sicher von Händen gehe, wonach das Tempo einzurichten; daß Alles abgerundet und im ästhetischen Wohlklang gehe, was Kraft, Accentuation und Schattirung betrifft; endlich: daß in dieser Art die Etude so lange mit Sorgfalt geübt werde, bis sie im rechten Tempo ebenso gut, natürlich und leicht geht, wie früher im langsamen.

Nach der Etude wird das Musikstück vorgenommen, angehört und gemustert, auch wohl zum Theil in Einzelstellen so lange nach Art der angedeuteten Verbesserung geübt, bis der Lehrer überzeugt ist, der Schüler wisse es nun für sich allein zu machen. Bleibt noch Zeit, so kann vom Blatt gespielt werden (zu zwei oder zu vier Händen), ist dies nicht mehr (für etwa 7—10 Minuten wenigstens) möglich, so liegt es daran, daß der Schüler langsam faßt, oder daß etwa zuviel vom Stücke vorgenommen wurde; darum werde dies, falls es von gewisser Länge ist, immer nur in einzelnen Partien hauptsächlich bearbeitet, denn in anderen, nämlich in den bereits früher hauptsächlich vorgenommenen, wird man nicht so viel zu thun haben. In diesem Betracht ist die Unterrichtsstunde von der Privatübungsstunde des Schülers zu unterscheiden: zeigt sich dieser so schwerfällig, daß es leidige Nothwendigkeit wird, mit ihm in der Stunde zu üben, so ist er noch nicht zum prima vista-Spiel zu lassen; tüchtige Schüler machen jedoch das Uebungenspiel beim

Lehrer binnen 2—3 Minuten ab, brauchen es ihm wohl gar nur von Zeit zu Zeit vorzumachen, wodurch an Zeit gewonnen wird.

Die Art, wie man besonders das Musikstück und die Etude in der Lection behandelt, wird in Folgendem erkannt und jedem Falle angepaßt werden können.

Jedes „neue“ Stück (Etude oder Musikstück) muß womöglich dem Schüler theilweise zur Vorübung gegeben werden, sobald er der Anfängerschaft (wo Alles unter unmittelbarer Aufsicht des Lehrers begonnen werden muß) so weit entwachsen ist, daß er möglicherweise mit den Noten rc. sich vertraut machen kann. Trifft sichs, daß ein bereits früher schlecht ausgebildeter Schüler eine neue Spielmethode von einem anderen Lehrer lernt, so ist selbiger in der ersten Zeit als ein „erster Anfänger“ zu betrachten, wobei natürlich der Fortschritt bald unvergleichbar rascher sein wird, weil ihm die bereits früher erworbene Einsicht, Fertigkeit rc. zu Gute kommt.

Ist das Stück klein, dann ist es entweder in einem Theile oder ganz aufzugeben; ist das Stück länger, so hat der Schüler nur einige Zeilen bis zu einem merkbaren Sinnabschlusse für sich vorzubereiten. Solches Vorbereiten besteht darin, daß der Schüler zuerst Alles kennt, was Schwarz auf Weiß dasteht: daß er die Noten nach Namen, Lage und Zeitwerth weiß, die Spielart und die etwa dastehende (oder selbstbestimmte) Fingersetzung angenommen hat; dies wird durch etwa drei- bis sechsmaliges aufmerksames, ruhiges Ueber-

spielen mit den einzelnen Händen (nach und nach immer bestimmter im Tact, doch nicht im raschen Tempo) zu erreichen sein. Wird die Aufgabe sodann in der Lection durchgenommen, so macht sich Alles weit flüssiger und rascher: der Lehrer wird sicherer wahrnehmen können, wo wirklich eingelernte Fehler durch falsche Deutung des Dastehenden, oder wo nur zufällige Fehler im Mißlingen durch äußere Unsicherheit bestehen. Im ersteren Falle wird ein leises Anklopfen des Lehrers mit dem Bleistift oder das Wort „falsch!“ den Schüler aufhören machen; doch darf danach der Lehrer nicht den Fehler nennen, sondern der Schüler hat die Stelle wiederholt zu spielen, um den Fehler selbst zu finden. Findet er ihn auch bei wiederholtem Spiel nicht, so nenne man die Hand, welche fehlt, oder den Tact, wo der Fehler steckt; näher bezeichnet man diesen, wenn man allgemeinhin seine Art (falscher Ton, Finger, falsche Eintheilung, Spielart, falsche Octave) und dergleichen andeutet. Merkt der Schüler den Fehler auch dann noch nicht und der Gegenstand ist sonst von keiner Bedeutung, so überlasse man dem Schüler, bis zur nächsten Lection nach ihm zu suchen.

Diese Maxime ist wichtig in mehreren Beziehungen. Wenn nämlich der Schüler aus Zerstreutheit fehlt, so lehrt ihn jenes Verfahren, sich zu sammeln; es wird somit aus dem Fehler noch Vortheil gezogen; ferner behält er einen mühsam selbst entdeckten Fehler besser im Gedächtniß, als einen vom Lehrer mühelos erfahrenen; endlich leitet solche Maxime zum

Selbstdenken, zum Wachhalten der Sinne, zur Schärfung derselben und endlich zu früherer Selbständigkeit an.

Merkt der Schüler bei wiederholtem Spiel nicht den Unterschied des etwa unbewußt gegebenen Falschen und Richtigen, merkt er Nichts, auch wenn man ihm Beides nach einander vorspielt, so ist es schlimm, und der Fehler muß dann endlich vom Lehrer genannt werden, was dem Schüler als nicht schmeichelhaft für ihn in bezüglichem Falle darzustellen ist.

Tactfehler und dahin gehörende andere findet der Schüler oft, wenn man ihn zählen läßt, wo nicht bei einfachen, so doch bei doppelten Tactgliedern, z. B. im 4/4-Tact bei der acht-Achtelzählung. Wo Tactgefühl mangelt, muß das Lautzählen und wohl auch das Treten längere Zeit betrieben werden: denn nur dadurch, daß der Sinn immer richtigen Tact vernimmt, gewöhnt er sich ihn natürlich an, so, daß er später ohne äußeren Zwang beobachtet wird. Es ist indessen immer darauf zu halten, daß der Schüler nicht mechanisch nur mit dem Munde zählt und mit dem Fuße tritt, sondern daß ers mit Bewußtsein thue und sich stets im richtigen Maße halte: denn um die bloßen gesprochenen Zahlen, um die Tritte als solche ist es nicht zu thun, sondern um dieselben nur im Sinne gleichartig gemessener und markirter Zeittheile, die wie Pendelschläge, oder räumlich wie die Theile eines Zollmaßes einander gleich sein müssen.

Ton- und Tastenfehler findet er zuletzt wohl, wenn man auf die betreffende Notenstelle zeigt oder den Finger

auf der falschen Taste festhält und zum Vergleiche des Dastehenden mit dem Gespielten veranlaßt. Häufig kommen in vollen Griffen Fehler vor, besonders wo viel Striche durch Hals und Kopf, oder auch wo Versetzungszeichen (besonders bei dicht aneinanderstehenden Noten) zu beachten sind. In solchem Falle lasse man zur Noth den Griff auf dem Clavier festhalten, die Namen der Noten laut nennen und mit den gegriffenen Tasten, oder die Namen der Tasten nennen und mit den dastehenden Noten vergleichen; führt das noch nicht zum Ziel, so hat der Schüler zu sagen, wie die Noten „aussehen“, d. h. nämlich, auf welchem Platz sie stehen: auf welcher Linie, oder in welchem Raum (von Baß oder Discant), oder mit welchen und wieviel Strichen, wie sie demnach heißen, wo sie liegen u. s. w., denn oft ist der Schüler blos zu bequem, wenn nicht gar zu gleichgültig und zu energielos, sich die Notirung genau anzusehen. Durch den Aufenthalt, welcher bei solcher Verfahrungsweise entsteht, wird in den meisten Fällen mehr genützt, als durch das sofortige Nennen des Fehlers, was dem Lehrer und Schüler zwar Mühe spart, doch letzteren geistig lähmt. (Praktische Pädagogen werden das genügend kennen.) Wo dem Schüler einzelne Stellen in der Lehrstunde „vor Angst“ nicht zu gelingen scheinen, da ist oft gleichwohl hauptsächlich die Unsicherheit und das Unvermögen im technischen Können schuld; man beweist dies dem Schüler dadurch, daß man ihm zeigt, wie er so manche andere, leichtere Stellen, trotz des

Lehrers Dabeisitzens, gut kann: es muß also doch ein Grund vorhanden sein, warum dort Angst ist, hier aber keine, oder warum sie dort stört, hier aber nicht. Und dieser Grund ist eben immer in dem Mißverhältnisse des Könnens zu dem Stück zu finden: die Technik des Schülers muß die Forderungen des Stücks decken, mit der wahren Sicherheit wird die Angst wo nicht verbannt, so doch unschädlich gemacht.

Trifft sichs, daß der Schüler im Vortrage fehlt, ungleich spielt oder sonstige Uebelstände bekundet, ohne es zu merken, selbst nachdem er darauf aufmerksam gemacht wurde: so ist das (bei sonst vorhandener Achtsamkeit) ein Beweis, daß die begangenen Fehler seinem Sinne zu fein sind. In solchem Falle ist es ein gutes Mittel, ihm das Stück stellenweise in Caricatur, nämlich in übertriebener Art des Schülers, verzerrt nachzuspielen, so daß es ihm selbst auffallen muß; man lasse ihn dann die üble Art mit Worten bezeichnen, was oft nicht leicht ist, doch aber den kritischen Sinn anspannt.

Hat der Schüler ein Stück wohl ziemlich gut, doch noch mangelhaft vorgespielt, so trete man nicht immer gleich mit der Beurtheilung daran, sondern suche auch zuweilen erst einmal zu erfahren: was er selbst gut oder übel daran findet und wie ihm im Ganzen und Einzelnen beim Spielen „zu Muthe ist", ob er „gutes Gewissen" oder ob er innerlich sich „Manches zu vergeben" hat. Ersucht man ihn, sein Selbsturtheil offen auszusprechen, so schlägt man seine etwa er-

wachende falsche Bescheidenheit (in dem überschwänglichen Ausspruche „Alles ist schlecht") damit aus dem Felde, daß man ihn bittet, ganz bestimmte Stellen anzugeben und das, was er daran aussetzt. Danach findet dann des Lehrers (ganz klar und einfach zu sagendes) Urtheil den besten Anhalt.

Man hüte sich überhaupt, zu früh Etwas zu sagen, das der Schüler wahrscheinlich aus sich selbst (binnen nächster Tage beim Ueben) finden würde: denn das, was er selbst entdeckt, ist ihm weit fruchtbarer, weil Eine Wahrheit auch noch anderen Wahrheiten den Weg ans Licht zu eröffnen pflegt; ein solcher Wahrheitsquell bleibt aber verschlossen, wenn man die hinauswollende Idee dem Schüler von Außen einflößt.

Man führe womöglich die Vortragsfehler auf die materiellen Ursachen zurück: z. B. Schwerfälligkeit oder zu große Leichtheit sind auf die Anschlagsart oder auf zu passives Gefühl in den Gliedern zu beziehen; Anderes bezieht sich wohl auf üble Accentuation, rhythmische Gestaltung, Schattirung; dann findet der Schüler handgreiflichen Anhalt. Macht man es ihm noch vor und deutet auf die Wirkung hin (heiteres oder gedrücktes Gefühl, Grazie oder Großartigkeit 2c.), so wird das Rechte angebahnt.

Es läßt sich überhaupt gar Vieles im Vortragwesen rein von Außen lehren; man findet in dem I. Bande meiner „Lehrmethode" bezüglich der Anschlagsgattungen und deren Combinationen, wie auch bezüglich der Tongebung, Vieles, das als rein Aeußerliches

sehr deutlich auf Innerliches hinweist. Man kann in der That selbst wenig begabten Schülern, außer Präcision, Correctheit und dergleichen, auch bis zu gewissem Grade Gefälligkeit und Eleganz (bis an Grazie streifend), ja auch (durch Rhythmik und Accentuation) Charakteristik und Gefühlsausdruck lehren; — lebendig beweisende Erlebnisse solcher Lehrer, die wirklich den rechten Trieb, Gutes zu wirken und die Geschicklichkeit dazu haben, bestätigen Solches. Eines aber ist unmöglich zu „lehren", sondern höchstens nur durch Anregung zu wecken, da, wo sonst Sinn dafür vorhanden ist: das ist die selbständige schöne Lebensfreiheit im Spiel, die vergessen macht, daß in der Musik strenge Gesetze walten, die dem rechten Spieler in Sinn und Gliedern stecken. Denn die „Lehre" als solche wird hier immer eine Art „Regel" werden, bestehe diese nun in Worten oder im „Vormachen der Freiheit"; die Befolgung und das „Nachmachen" solcher „Freiheit" ist dann natürlich nur eine Art höherer Unfreiheit, wie sie allemal durch fremde Bestimmung von Außen oder durch innere Unfertigkeit erzeugt wird: wahre Freiheit — auch im Vortrag — ist vernünftige Selbstbestimmung.

Trifft sichs nun, daß im Schüler ein Keim zu selbstbestimmender Freiheit lebt, und daß das, was ihm der Lehrer dahin bezüglich lehrt, mit jener Art von Freiheit verwandt ist, so kann der Keim durch solches Zusammentreffen wohl erweckt werden und dann das Schöne hervortreiben. Vieles Hören recht gut aus-

geführter Musik, voll solcher Lebensfreiheit im Vortrage von Innen heraus, ist das beste Bildungsmittel.

Das Vorspielen von Seiten des Lehrers ist sowohl von diesem selbst, als auch vom Schüler, richtig und vernünftig als Das zu begreifen, was es jedesmal sein soll und zu welchem Zweck es dient: es wird nicht sowohl zum Genuß, als vielmehr zum belehrenden Verständniß geboten. Gleichwie selbst ein Raphael und Michel Angelo den Jüngern ihrer Kunst oft blos einzelne Glieder, Linien, Farbenmischungen nur ungefähr vorzeichnen und malen, oder ihnen selbst ganze Tableaux nur in andeutend skizzirten Figurengruppen „vormachen", so auch der Clavierlehrer. Dieser hat es mit Tonlinien, Tactgliedern, Notenfiguren, Klangfarben und Tonbildern zu thun, wie ein Maler in seiner Art ebenfalls mit Linien, Gliedern, Figuren, Farben, Bildern; der Eine wie der Andere wird den Schüler auf Maß (Metrik), Bewegung (Tempo, Rhythmik), auf Ausdruck (Vortrag), Anordnung, Charakter, Schatten, Licht 2c. hinweisen und durch skizzenhaftes Vormachen auf das Rechte, Gemeinte hinführen müssen. Darum braucht des Lehrers Vorspielen keine vollendete Meisterleistung zu sein, wie sie von den Fachvirtuosen zu verlangen ist; auch wenn der Lehrer selbst ein solcher im besten Sinne wäre, würde die Clavierstunde dieser seiner Eigenschaft nicht eben bedürfen: zumal jeder Schüler gute öffentlich spielende Meister hören muß.

Das Vorspielen wird immer Einen besonderen Zweck haben. Es soll entweder dem Schüler das Verständniß

der Musik erschließen: das macht ein verständliches und bestimmt charakterisirtes Vorspielen (wenigstens der Hauptpartien) zur Bedingung; andere zufällig unterlaufende Mängel schaden da um so weniger, je besser sie der Schüler erkennt. Oder das Vorspielen soll eine besondere Vortragsseite deutlich machen, z. B. Eleganz, Kraft, Schattirung, Rhythmik: das bedingt dann, daß der Lehrer eben diese Eigenschaften im Spiel veranschauliche; andere Mängel sind da nicht zu beachten. Oder es soll Geläufigkeit, Fertigkeit, Schwung, Lebensfreiheit, Wärme und dergleichen dem Schüler fühlbar gemacht werden: das setzt ein Spiel von solcher Wesenheit voraus und macht Mängel anderer Art unschädlich. Nur wenn es speciell gilt, dem Schüler ein Stück in möglichster Vollendung vorzuführen, muß man es ihm auch demgemäß spielen; außerdem ist das Vormachen gewöhnlich nur als bezügliche Andeutung zu begreifen, nur muß der Schüler eine solche auch in der That darin finden können, wie sie oft schon durch Einzelstellen vollkommen vermittelt werden kann.

Auf guten, wohlbegründeten und consequenten Fingersatz zu sehen, ist in der Unterrichtsstunde eine wesentliche Bedingung, und besonders förderlich für die Privatübung. Die genaue Kenntniß aller feststehenden Accord- und Tonleiterfingersetzung, wie auch die Fähigkeit, alle vorkommende Tonfiguration in Melodien, Passagen 2c. auf die ihr eigenthümliche Unterlage der Leiter- oder Accordform zu beziehen, ist dazu nothwendig und beim Schüler, während des jahrelangen

Uebens jener Grundformen und gemäß der in meinem Buche „Der Clavierfingersatz“ gegebenen Regeln, nach und nach herauszubilden.

Man hat sich stets zu vergegenwärtigen, daß sich alle feststehende Fingersetzung auf das natürliche Verhältniß gut ausgebildeter Hände zu der Claviaturkörperlichkeit gründet; jede Kinderhand muß in Bezug darauf behandelt werden, daß sie einst erwachsen sein wird und dann auch bereits jene Grundfingersetzung zu eingelebter Gewohnheit in sich aufgenommen haben muß: was ihr davon auszuführen unmöglich ist, hat man vernünftig anzupassen, namentlich wo es weite Griffe sind; was ihr blos unbequem wird, ist trotz aller Mühe beizubehalten.

Der Schüler ist an jenes natürliche Beziehungsverhältniß, welches aller Fingersetzung zu Grunde liegt, zu erinnern, wenn z. B. in der Unterrichtsstunde etwas Neues gespielt wird, das er bereits vorbereitet hat; doch ist gleichwohl nur sehr kurz dabei zu verfahren, da sich etwas so Natürliches von selbst erklärt: man beziehe sich gleich auf den bestimmten Accord, oder auf die Leiter, wie auch auf die Handlage oder deren Wechselung. Viele Schüler sind sehr unachtsam im Fingersatz; sie nehmen bald den einen, bald den anderen, beide können vielleicht gut sein, doch ist um der Sicherheit willen nur Einer zum Gebrauch festzustellen: denn eine andere Fingerfolge ist für den noch nicht routinirten Schüler gleich einer anderen Tastenfolge; — demgemäß hindert jede andere Fingersetzung für

die nämliche Stelle am sicheren Einleben des Könnens. Noch übler sind viele Schüler dran, die sich durch völlig unbedachte, ja unnatürliche Fingersetzung schaden: sie ziehen oft einen natürlich gelegenen Finger von seiner unter ihm befindlichen Anschlagtaste weg, und holen mit Mühe einen fernliegenden, unpassenden dafür herbei! Da waltet dann eben die Gedanken- und selbst körperliche Empfindungslosigkeit! Des Lehrers eiserne Strenge wird da zu einer Geißel, die sich der Schüler selbst schuf.

Was das Hinschreiben der Fingersetzung betrifft, so ist damit sehr bedachtsam zu verfahren, weil man durch zu Viel den Schüler am Selbstdenken hindert, durch zu Wenig ihn zum Irregehen veranlaßt: man schreibe nur dasjenige hin, was einen Anhalt für alles Uebrige bietet: die ungewöhnliche Fingerfolge. Demgemäß sind namentlich alle Lagenwechslungen, also Unter- und Uebersetz-, wie Rück-, Sprung-, Gleitfinger ꝛc. hinzuschreiben nöthig, alles Spiel innerhalb bleibender oder nicht wesentlich veränderter Lage muß sich im Fingersatz aus jenen Fingern folgern lassen. So giebt man eine Hauptfingersetzung, die Alles in sich begreift, die Wurzel und Abzweigung sämmtlicher übrigen ist. Der Schüler erhält dann die Andeutung: jede dastehende Fingersatzziffer zu beachten und da, wo keine steht, für jede Taste den nächsten Finger innerhalb bestehender Handlage zu nehmen. Also kurz: was dasteht (auf dem Papier) und was daliegt (über den Tasten), bestimmt alle Fingerfolge. Im Uebrigen kann man

auch das Gedächtniß des Schülers etwas in Anspruch nehmen, indem man z. B. bei solchen Stellen, wo mehrere Lagenwechslungen von gleicher Art (z. B. immer Unter- oder Uebersetzen) öfters nach einander vorkommen, nur Eine Ziffer hinschreibt, welche andere folgert, die der Schüler sich selbst herausfinden möge.

Der Schüler kann seine Lection immerhin in jeder „Stunde“ einmal ganz überspielen, was ihm überhaupt zu vergönnen ist, damit er wenigstens einmal freien Zug und die Genugthuung habe, das Stück so, wie er es sich einstudirte, dem Lehrer vorzustellen; dadurch bekommt Letzterer die Einsicht, wie das Ganze beschaffen ist; sodann ist über den bereits früher und länger gespielten, auch schon besprochenen Theil nur kurz markirt das noch Mangelnde zu sagen, demnächst aber das Neugeübte gründlich vorzunehmen.

Diese Eintheilung, wie sie bis hierher dargelegt wurde, soll und darf indessen durchaus nicht Norm für alle Stunden werden, sondern kann nur als Grundriß gelten; die Umstände und des Schülers Wesen, wie noch so manches Andere, Zufällige, bestimmen das Weitere. Oekonomie aber ist weise zu halten, was das Unterrichtsmaterial anbetrifft; denn der Schüler (der die Musik nicht zum Beruf erwählt) hat die beschränkte Zeit von 1—3 Stunden täglich ohnehin zu theilen, er soll außer der Uebung für die Lection auch für sich zwei- wie vierhändig vom Blatt spielen, er soll frühere Stücke (für das Vorspielrepertoir) wiederholen, und dergleichen. Wo nun alle jene Grund-

bedingungen der Stundeneintheilung erfüllt sind und noch Zeit bleibt, wird diese ganz nach freiem Belieben zu benützen sein.

Es gehört ein vernünftiger Sinn dazu, daß der Lehrer immer zu rechter Zeit das Rechte in geeigneter Art zum Schüler sage, daß nicht etwa getadelt und corrigirt werde, nur um thätig zu sein. Dem Schüler muß recht ins Gefühl gehen: daß jedes Urtheil aus der Nothwendigkeit und aus dem Spiel von selbst hervorgehe. Wenn nur irgend Lust und Sinn für Selbstthätigkeit im Schüler ist, wird die Clavierstunde für beide Theile sehr erleichtert; man wird dann für manche Arten oft vorkommender Fehler nur eine bestimmte, wörtliche Andeutung und praktische Anleitung zu geben brauchen, die eigentliche Einübung und Durchführung aber dem Schüler überlassen können: so darf dann während der Lection, um der Zeitsparung willen, das Weitere übergangen werden. Hat z. B. der Schüler vergessen, eine dastehende Fingersetzung oder Punktirung zu beachten, so werden daraus immerwährende Erinnerungen durch das ganze Stück entstehen; man deute da aber nur kurz an, mache eine Stelle vor, lasse sie in gleicher Art nachspielen und empfehle die gründliche Uebung des Uebersehenen für den Privatfleiß. Sollte jedoch ein Schüler ganz unzweifelhaft schwach in solchen Dingen sein und immerfort wieder vergessen, sie zu beachten, so entsteht daraus jenes für Lehrer wie Schüler so widerwärtige stete Erinnern derselben Fehler; hundertmal wiederholte Rufe „Punkt!“ — „Stoßen!“ —

„Fingersatz!“ — „Rhythmus!“ und dergleichen werden beide Theile ermüden: denn Nichts schwächt geistig und körperlich mehr, als unnütze Thätigkeit.

Wenn man die Ueberzeugung hat, der Schüler wisse einen Fehler, mißbillige ihn und werde nun das Rechte für sich durchführen können, so gehe man weiter und mache keine Reden, die, wo sie in überflüssigen Regeln bestehen, nur peinliche Schulmeisterei sind und den Sinn des Schülers für die nothwendigen Lehren schwächen. Gar Vieles bedarf keines Wortes und keines Anhaltens, wenn der sonst verständnißvolle Schüler während des Spiels allerlei Mangelhaftes, besonders in Spielart und Vortrag, bietet: man gebe ihm durch Mitspielen in der etwa freien höchsten Octave zu verstehen, was zu beachten sei; betrifft es nun eine Art der Tonfolge, ein Markiren, Anschwellen, Binden, Stoßen, oder den Tact, Rhythmus, das Tempo, z. B. ein Forciren desselben im Zurückhalten wie Eilen, eine sonstige Freiheit im Spiel und dergleichen; das Alles läßt sich durch Mitspielen klar andeuten und ist sofort zu unterlassen, sobald man fühlt, der Schüler wisse es nun allein zu machen. Wo eine besondere Anschlags-gattung einer Erinnerung bedarf, da mache man (ohne weitere Worte und ohne Aufenthalt) die betreffende Bewegung mit Hand- oder Fingergelenk während des Schülers Spiels über den Tasten; solches ist für ihn eine wohlverständliche Zeichensprache, die sich im gegenseitigen Verständniß immer weiter ausbildet und jene wohlthuende Ruhe befördern hilft, bei der sich so an-

genehm lehren und lernen läßt! Weg also mit Peinlichkeit und überflüssigen Worten, weg mit unnützer Ereiferung aller Art! das sei beiderseitig erstrebt. Die Ermahnungen des Lehrers müssen aber bei allem Maß nachhaltig sein, so daß sie für die ganze Zwischenzeit von Stunde zu Stunde im Sinne des Schülers lebendig wirksam bleiben.

Was Lob und Tadel beim Unterrichten anbetrifft, so wurde bereits am Schlusse des Kapitels über „Musikalisches Talent und Behandlung desselben" Einiges darüber in besonderer Anwendung auf talentvolle, früh glänzende Schüler geäußert. Im Allgemeinen ist hier hinzuzufügen, daß Lob wie Tadel immer verdient sein und zu bestimmtem Zweck ausgesprochen werden müssen. Mit dem Lobe wolle man nicht sowohl die Eigenliebe kitzeln, als vielmehr das Gutgemachte als solches bestätigen, zur Lehre, daß man überhaupt so zu spielen oder auf diesem Wege weiterzustreben habe. Auch der Tadel soll nicht sowohl die Person beleidigen, als vielmehr die Leistung kritisch charakterisiren. Indessen erfordern die Umstände zuweilen tendenziöses Loben und Tadeln: jenes soll Verzagte aneifern, dieses Geistesträge aufstacheln. — Ein absoluter Standpunkt ist beim Ertheilen von Lob und Tadel selten zulässig, er würde es nur da sein, wo ein Volltalent zu vollkommener Leistung im Großen gelangte. Gewöhnlich hat man Lob und Tadel nach dem Verhältnisse zu bemessen, wie es zwischen natürlicher Befähigung und erzielter Leistung besteht, wo dann die mittelmäßige

des Schwachen höher steht als eine gleiche des Stärkeren, und wo die unzulängliche des Letzteren tadelnswerther ist als eine gleiche des Ersteren. Hiernach bestimmen sich alle einzelnen Fälle.

Eines sei hier wiederholt erinnert und als wirklich bewährt neu bekräftigt: es ist die unbedingte Nothwendigkeit einer gediegenen mechanischen Grundlage der Technik; wo diese Bedingung vorhanden ist, da macht sich später Alles leicht. Wenn bei ersten Anfängern das erste Jahr, bei neu beginnenden (früher übelgebildeten und nun von Grund aus neu zu bildenden) das erste Halbjahr mit wahrer rücksichtsloser Gründlichkeit zu einem guten Studium aller Anschlagsgattungen, Arten des Spiels, bis zu den gediegen ausgeführten Tonleitern und Accorden, benutzt worden ist, da macht sich der ganze weite Weg fernerhin bequem: denn es sind dazu die Glieder befähigt, sie beschweren nicht mehr den Geist durch Naturgebundenheit, sondern verleihen ihm Flügel; kurz, wo das Material und Handwerkszeug würdig und tüchtig ist, da wird einem gebildeten Arbeiter das Werk nur halb so schwer zu vollführen.

Bei der ersten Grundlage wird freilich die Mühe groß sein und peinlich zuweilen auch da, wo etwa eine spröde Körperlichkeit zu besiegen ist; man erspare Qual so viel wie möglich, damit jene nöthige Mühe um so sicherer zu tragen sei.

Es ist dieser wichtige Punkt in Betreff der soliden mechanischen Grundlage recht innig zu beherzigen! Was

sollen die Finger Alles leisten! welche Beweglichkeit sollen sie erlangen! Wo aber giebt es Einen, der mit beschwerten Füßen tanzen möchte? Man muß die Glieder befreien von der Last, die sie an Steifheit und dergleichen zu tragen haben. Die Mechanik der Glieder und Gelenke ist die Technik und diese ist (in gewissem Sinne) die Musik. So denke man und — beachte erstere. Es gilt: eine genaue Gleichbildung aller Gelenke, eine bestimmte Ausführungsart aller Anschlagsgattungen, Spielweisen (besonders gebundene Folge des Knöchelgelenkspiels, entschiedenes Hand- und Fingergelenk-Staccato) zu erzielen und die höchste Gewissenhaftigkeit in Beachtung jedes Zeichens herzustellen, sei dies nun Note oder Punkt, Pause oder Bogen, Buchstabe oder Ziffer. Ist das geschehen, so steht dem Schüler ein unabsehbares Feld der Ausbildung offen: wenn ihm (was sich von selbst versteht) der rechte Unterricht eines wirklich guten Lehrers zu Theil wird. Schließlich beherzige der Schüler noch eine Warnung. Er hüte sich vor dem voreiligen Urtheile „gut genug“ über eine geübte Aufgabe. „Gut genug ist halb verdorben“ sagt ein Sprichwort, welches aus der Erfahrung entstand, daß das leidige „gut genug“ aus einer Geistesträgheit erwächst, die den Helden in der Selbstgenügsamkeit bedenklich herabsetzt und schließlich dazu bringen kann, auch das selbstgeschaffene Häßliche als „gut genug“ — natürlich nur für seine Person, denn Andere denken darüber anders — zu bezeichnen.

Hiermit hängt auch eine gewisse Sucht, in kurzer Zeit mehr als angeht zu leisten und sich in, nur zu oft gelogenen, grossen Erfolgen zu spiegeln. Ohne zu untersuchen, wie weit dabei Eitelkeit und Dünkel mit im Spiele sei, kann man doch mindestens behaupten, es spuke dabei ein schlechter Geschmack in dem Schüler, der immer „schon“ so Viel-gelernt, oder so schnell spielen kann, der „schon“ am Ende angelangt ist, bevor das Vorhergehende geht, und so eine grosse Reise — in der Einbildung oder mit dem Finger auf der Landkarte gemacht hat! Man hüte sich also vor diesem bösen Dämon „Schon“! Er schliesst jenes „Gut genug“ in sich! Man sehe sich, als Spieler, als einen anderen Menschen an, den aufs Beste zu erziehen man als eine Aufgabe übernommen hat, die immer heilig zu halten ist.

XI.

Der Pedalgebrauch.

Die Anleitung zum Pedalgebrauch wird während der ersten Jahre schwerlich nöthig werden. Steht indessen solche bevor, so ist in der Unterrichtsstunde nach und nach mit Behutsamkeit dahin zu wirken, daß sich erst ein feiner ästhetischer Sinn dafür im Schüler einlebe; sodann, daß er vernünftig praktische Einsicht dafür bekomme und dazu die mechanische Tretfertigkeit.

Um die Wirkung des Pedals zu zeigen, genügt es, entweder ein Stück, das sich zu hervorstechender Pedalwirkung eignet, oder nur eine Accordpassage mit Pedal zu spielen; der Schüler sehe dabei bald den Fuß, bald auch die bewegte Dämpfung an. Sodann läßt man den Schüler sein Stück, bei welchem etwa Pedalanwendung hie und da statthaft ist, wie gewöhnlich spielen und tritt an seiner Stelle selber das Pedal dazu, so daß die Wirkung eine im Klangwesen gehobene wird, doch aber dabei sauber gehalten bleibt,

und sich der spielende Schüler unwillkürlich daran erfreuen muß; dergleichen geschehe öfters, damit der Schüler durch einen wirklich claviermusikalischen Pedalgebrauch, wie er von dem Lehrer ausgeübt wird, einen guten Begriff von der Sache erhalte, und vor wüstem, sinnlosen Verwenden des Pedals geschützt werde.

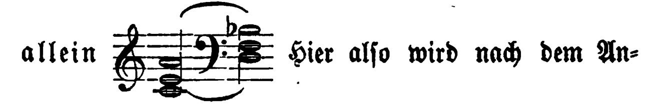
Hat der Schüler dann nach gegebener Anleitung das mechanische Pedaltreten ohne Spiel einigermaßen gelernt, so bemerke man ihm an einer Stelle des Stücks, wo es sich länger (1—2 Tacte) in einer und derselben reinen Harmonie, z. B. in Accordbrechungen, bewegt, die bekannte Pedalbezeichnung: nämlich da, wo es niederzutreten ist, die Abkürzung Ped. (Pedal) und da, wo es loszulassen ist, den Stern ⊕ oder dergleichen. Vielleicht finden sich in einem Stücke mehrere derartige Stellen, die jedoch sehr gut eingeübt sein, auch sicher und rein gehen müssen, ehe sie mit Pedal gespielt werden können.
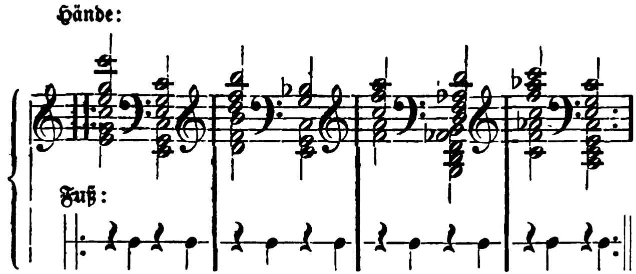
Beiläufig sei daran erinnert, daß in solchen Noten, wo das Treten nicht durch „Ped." angezeigt ist, ein rosetten- oder ein sternartiges Zeichen ⊕ ✱ verwendet werden, deren besondere Bedeutung sich im Gegensatz zu einander leicht kundgiebt.

Hat der Schüler so die Pedalwirkung überhaupt kennen gelernt, so muß er auch die Nothwendigkeit des Pedals kennen, um die ganze Bedeutung dieses höchst wichtigen Theiles im Claviermechanismus wür-

digen zu können. Dies geschieht, indem man zeigt, wie das Pedal oft helfend und klangfüllend eintreten muß, um eine Klangverbindung in Ton- oder Griff-folge herzustellen, wie sie die Finger wegen Unzulänglichkeit des Claviertones nicht durch Tastenhaltung erzielen können. Man findet das Pedal zwar öfters angezeigt, aber es ist in modernen Stücken unmöglich, so oft und genau anzumerken, als es der Wirkung zuträglich sein würde: man sollte das Pedal nur da bezeichnen, wo ein langgehalteres Klangrauschen beabsichtigt ist; zur engeren Tonverbindung ist es nicht wohl anzudeuten, denn es würden dadurch fast ebensoviel Pedalzeichen, wie Noten, aufs Papier kommen und man würde zur genauen Darstellung der Tret- und Ablassungsmomente eine besondere Linie mit Noten und Pausen für den Fuß anbringen müssen — allerdings ein gelegentlich wohl zu empfehlendes Hülfsmittel.

Die eigentliche feine Pedalkunst wird da nöthig, wo es z. B. gilt, solche Tonfolgen, welche nicht durch „vermittelnde“ Fortbewegung zu machen sind, sondern durch „Rückung“, „Springung“ und dergleichen ausgeführt werden müssen, strenge zu binden, da tritt, nach dem Anschlage, das Pedal klangerhaltend ein, während die Taste (deren Ton nachklingen soll) vom Finger verlassen ist, und mit dem Anschlage des anzubindenden Folgetones wird das Pedal für so lange verlassen, als es nicht mehr nöthig ist, um dann wiederum einzutreten, sobald es abermals zur Klangverbindung bedingt wird.

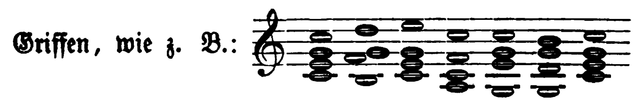
Einige passende mechanische Uebungen hierzu sind in der Unterrichtsstunde dadurch einzurichten, daß man den Schüler immer in ruhiger Folge „Eins — Zwei" zählen und zu der Zahl „Eins" immer einen Accord anschlagen, zu „Zwei" immer auftreten, doch während der Zahl „Zwei" die Finger auf den Tasten liegen lassen heißt; zu jeder folgenden „Eins" wird sodann mit den Fingern angeschlagen und zugleich mit dem Fuße abgelassen, so daß oben und unten immer gleichzeitig ein Gegentheiliges vorgeht: ein Aufheben und Niederlassen des Fingers und Fußes; man schlägt dabei wechselnd zwei harmonisch unverwandte Griffe an, und zwar so weit abgelegen, daß sie mit den Fingern einer Hand allein unmöglich strenge zu binden sein würden, vorzugsweise in mittlerer Lage, wo die Töne vollere Resonanz haben und bei fehlerhaftem Klangüberziehen sehr widrig wirken; z. B. links oder rechts allein  Hier also wird nach dem Anschlage des ersten Accordes („Eins") festgehalten, sodann in bestimmter tactartiger Folge „Zwei" gesagt, zugleich aber Pedal getreten und die Tasten losgelassen; mit dem Anschlage des zweiten Accords (zu „Eins") wird der Fuß abgezogen, zu „Zwei" wieder aufgetreten und so fort wechselnd. In Noten würde sich eine solche Uebung, etwas weiter ausgeführt, so darstellen:



Der Fuß hat hier *genau* im rechten Momente zu treten und besonders auch abzulassen! (Letzteres also *nicht* etwa *vor* dem Anschlage des Griffs, sondern erst *mit* dem Erklingen desselben.)
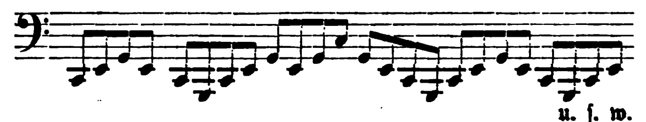
Wenn das Pedal, nach erlangter größerer Ausbildung im Gebrauche desselben, bei wechselnden Griffen oder einzelnen Tonfolgen im Musikstück angewendet wird, muß (ohne Zählen) der Pedaltritt immer pfeilschnell nach dem Anschlage folgen, damit die nöthige Schnelligkeit möglich werde.

Schüler mit engspannenden Händen werden den Werth des Pedals früh schätzen lernen, da es durch Klangüberziehung (so zu sagen) die Finger verlängert: kann ein Schüler z. B. Griffe wie diese  nicht in allen Tönen festhalten und auch nicht zusammen anschlagen, so braucht er sie nur zu arpeggiren und die unteren (welche er schnell loslassen muß, um zu den höheren zu kommen) mit Pedal festzuhalten, so lange sie eben klingen sollen oder klingen können. Auch andere

Spieler, mit weitspannenden Händen, werden bei großen Griffen, wie z. B.: 

zu einer gleichen Spielart und Pedalverwendung ihre Zuflucht nehmen müssen, zumal die Ueppigkeit des Klanges (der gleichsam wie in rauschendem Faltenwurf sich giebt) dazu besonders einladet.

Wenige Schüler werden selbständig im Pedalgebrauch verfahren können, bevor sie während langer Zeit wirklich musikalisch gebildet worden sind: der Lehrer wird stets dabei entscheiden müssen, selbst bei solchen Compositionen, wo der Pedalgebrauch mehr oder minder angemessen vorgeschrieben worden ist (wie z. B. in vielen Chopinschen, auch Schulhoffschen u. a. Werken), denn: abgesehen von typischen Mängeln und Zufälligkeiten, hat immer die rechte Wirkung dabei mitzusprechen; diese wird namentlich auch von der Art des Claviers bedingt, besonders von der Stärke seiner Baßresonanz und von dem mehr oder minder kurzen Tone, welchen die höheren Octaven haben. Was die Baßregion betrifft, so darf nicht zu viel Klanghall sich von dorther ansammeln; spielt man z. B. solche Baßstellen



mit einem einzigen dauernden Pedaltritt, so füllt sich

der ganze Clavierkörper dermaßen mit Klanghall, daß die einzelnen Töne wie in dichte Nebelwolken gehüllt werden und in ihrer Stufenfolge verschwimmen: man muß darum in derartigen Fällen (falls man nicht eben eine Wirkung, wie die bezeichnete, damit beabsichtigt) das Pedal öfters ablassen, um den Klang zu dämpfen; man kann es im Ru wieder treten, um neuen Hall zu erzeugen. So z. B. ist es bei der vorhin gegebenen Notenstelle möglich, das Pedal zwischen jeder Figur (auch wenn sie rasch geht) abzulassen und so rasch wieder zu treten, daß eine Lücke nicht zu bemerken ist. Zuweilen ist bei solchen Stellen nur Ein „Ped." bis zu Ende in den Noten angemerkt, was eben zuweilen, doch nicht immer, der vom Componisten gemeinten Wirkung entspricht: man muß folglich die Musik verstehen, und wissen, was ihr gut oder übel sei.

Was den Discantumfang betrifft, so giebt es Claviere, welche daselbst so sehr kurz klingend sind und einen so matten Nachhall bei aufgehobener Dämpfung haben, daß viele Componisten in hohen leiterartigen Läufen Pedal anzeigten und selbst nahmen; das könnte aber bei Instrumenten mit länger klingenden und stärker hallenden Discanttönen nur ein übles Ineinanderschwirren verursachen: deßhalb hat man das eigene gebildete Gehör, den guten Geschmack und Harmoniesinn beim Pedalgebrauch entscheiden zu lassen, sei er nun vorgeschrieben oder nicht. Da die Mittellage immer einen gewissen wohlresonirenden Ton hat, kommen da seltener so störende Bezeichnungen vor.

Man sei besonders der Thatsache eingedenk: daß die Componisten beim eigenen Spiel das Pedal stets nach freiem Ermessen des Augenblicks, selten oder nie durchweg nach ihrer eigenen notirten Vorschrift nehmen.

Des Verf. Op. 112: Special-Etuden (von der Mittelstufe bis zur angehenden Concertvirtuosität), seine „Clavier-Etuden für Fertigkeits- und Effectstudium" Op. 135, so wie auch seine „Etuden über beliebte Lieder" Op. 145 sollen, durch die genau angegebene Pedalbezeichnung, den betreffenden besonderen Uebungszweck verfolgen und den Spieler dahin führen, das Pedal aus eigenem Sinne richtig zu gebrauchen.

XII.

Clavierlehrerarten und Clavierlehrerwahl.

Man begreift den „rechten Lehrer" oft in sehr verkehrter Art: die Einen erkennen ihn in jedem guten Spieler, wonach sie den größten Virtuosen auch für den geeignetsten Lehrer halten; die Anderen erkennen ihn in dem routinirten Unterrichtsmann, in dem theoretisch Einsichtsvollen, in dem meistgesuchten Stundengeber.

Die hierin begriffenen Eigenschaften sind jedem Lehrer in gewissem Sinne nothwendig; dazu kommen noch die eines gebildeten Menschen, achtbaren Charakters, eines Menschenfreundes und Menschenkenners; ferner kommt dazu musikalisches Talent und praktisches Geschick für Spiel wie für Composition, echt methodischer Sinn mit praktischem Blick auf das augenblicklich Zweckgemäße, Autorität, inneres Berufsgefühl und Freude an der pflichttreuen Erfüllung, wie auch Erkenntniß der Würde und Wichtigkeit desselben.

Derjenige, in welchem sich jene Eigenschaften insgesammt harmonisch vorfinden, ist ein vollendeter Lehrer, sobald er dabei dem Ideale eines solchen nachzustreben als eingeborenen Beruf in sich fühlt.

Doch geht es mit diesen Eigenschaften gleichwie mit denen, welche ein „musikalisches Talent" ausmachen: sie sind in den Meisten nur vereinzelt, in verschiedener Zusammenstellung und Tüchtigkeit, sehr selten alle zusammen, nie wohl in gleich hoher unbedingter Vollkommenheit vorhanden; oft aber treten noch Untugenden hinzu, welche die Tugenden theilweise werthlos machen.

Von rein menschlich-moralischen Eigenschaften (die sich bei jedem Lehrer finden und von selbst verstehen müssen) abgesehen, sei hier nur auf das specifisch Berufsgemäße Rücksicht genommen.

Jeder Lehrer muß Das, was er lehrt, selber genau kennen, nicht nur aus der Theorie, sondern auch durch lebendige Praxis: denn nur wo Beides in einander geht, zur künstlerisch-pädagogisch thatkräftigen Verwirklichung, da waltet wahres Verständniß im Unterrichten.

Man muß folglich immer wissen, was man einen Schüler lehren lassen will, um den rechten Lehrer*) dafür zu finden: Anfangsgründe in Musik und Spiel bedingen einen gediegenen Elementarlehrer, der z. B. das Noten-, Tonart- und Tactwesen,

*) Es ist hier, wie überall, in dem einfachen und kurzen Worte „Lehrer" jede Lehrperson überhaupt zu begreifen: Lehrer und Lehrerin, wie unter „Schüler": Schüler und Schülerin.

die hochwichtige Mechanik (als Grund aller Technik) und eine richtige, bestimmte Spielmethode der sogenannten Anfängerstücke inne hat. Das aber ist, wenn es gediegen sein soll, schon Viel verlangt und — nicht oft zu finden! Diese Eigenschaften finden sich, weil sie von so bedeutender Wichtigkeit und Tragweite sind, selten allein und in so begrenzter Weise, wie eben angedeutet wurde; vielmehr pflegt Jeder, dem jene Kerntugenden eigen sind, noch Mehr zu können, weil sich aus ihnen so Vieles machen läßt.

Ehe man einen unmethodischen Elementarlehrer vielleicht der Wohlfeilheit wegen wählt, gehe man viel lieber zu einem als gediegen bewährten, und erbitte sich von ihm (statt der zwei Lectionen von Jenem) nur Eine Lection die Woche: man wird so besser dabei fahren — bei gleichen Opfern.

Bedeutende Spieler, besonders die als Virtuosen glänzen, sind sehr selten gute Elementarlehrer, denn es pflegt ihr Sinn meist auf bereits musikalisch verarbeitende „Technik" gerichtet zu sein; sie können selber die richtigste Grundmethode in sich haben und sie praktisch bethätigen, doch sind sie zum Lehren der (in der That äußerst ermüdenden) ersten Anfänge leicht zu ungeduldig: entschieden Talentvolle, die rasch Das verwirklichen, was der Lehrer angiebt, vermögen schon eher, schwach Begabte aber schwerlich bei ihnen gründlich zu lernen. Doch kommen darin Ausnahmen wohl vor.

Die Anfängerstufe ist musikalisch die der ersten Kindheit; gleichviel ob sie von jungen oder älteren

Schülern, ob sie zum ersten oder wiederholten Male durchgemacht wird: die Glieder wie der Musiksinn bilden sich zu künstlerischem Lebenszweck bei der ersten musikalischen Thätigkeit in spielend leichten Naturmusikstücken. Des Verfassers Kinderclavierschule Op. 80, die ersten zwei Hefte seiner Volksmelodien und Volkstänze bei Litolff, Diabellis vierhändige Stücke Op. 149 über fünf Noten, Heft 1 der Czernyschen 100 Uebungsstücke Op. 139, Clementis 6 Sonatinen kennzeichnen diese Stufe.

Die Lehrer für die unteren Mittelstufen, welche letztere durch die Hefte 3—4 der Volksmelodien und -Tänze, durch die Rondinos Op. 58, 71, 77, 83, 84, 89, 90, 154 des Verfassers, Dusseks Op. 9 Nr. 1, durch Bertinis Op. 100 und später Op. 29, Beethovens kleine Variationen über „nel cor", auch die Sonatine Op. 79 und später dessen Rondo in C, C. Reineckes Op. 47 Nr. 1, Clementis, Haydns und Mozarts leichteste Sonatinen (im „Führer durch den Clavierunterricht" I: II—III und II: II—III angegeben) charakterisirt werden, sind eben noch jene selbigen, wirklich tüchtigen Elementarlehrer: denn es kommt hier hauptsächlich noch darauf an, die gelernte mechanische Spielweise in Musikstücken lebendig zu machen, wozu womöglich die nämliche Lehrperson der ersten Stufe zu nehmen ist, damit die mechanischen Vorübungen sich richtig in die musikalische Technik einweben. Ein Elementarlehrer, welcher die Stücke der folgenden Stufe gut spielen kann (und dazu alle übrigen Erfordernisse hat), ist tauglich zu

dieser Uebergangsstufe von den Anfangsstücken zur Mittelstufe. Hier bietet sich der Vergleich (musikalisch) mit der reiferen Kindheit: der Naturstandpunkt ist noch Schwerpunkt, weist aber im weiteren Verlaufe bereits auf höheres Geistesleben hin. Die Uebergangspunkte verschwimmen natürlich unmerklich in einander.

Die eigentliche Mittelstufe kennzeichnet sich in ihrem Beginne durch Bertinis Etuden Op. 32, durch Op. 40, 41, 42, 44, 47, 48, 49 des Verfassers, C. Reineckes Sonatinen Op. 47 Nr. 2 und 3; Clementis, Haydns, Mozarts Sonaten (auf Stufe III im „Führer"), später Dusseks Op. 62; im Hauptstadium durch die Etuden von Cramer Heft I, durch Op. 1, 21, 60, 63, 81, 87 des Verf., Clementis Präludien, Moscheles' Op. 52, 69, 74, 85, 101 ꝛc. Herz' Op. 48; Hummels Op. 55, 99, 120 ꝛc.; überhaupt durch aller früheren Virtuosen-Componisten Stücke, „für Unterricht" gesetzt; Bachs Präludien und Inventionen (zweistimmig), wie dessen und auch Händels „Suiten", Beethovens Sonaten Op. 14, später, im weiteren Fortgang, 13 und 22, wie auch 28 ꝛc.

Die bezeichnete Stufe erfordert ganz entschieden solche Lehrer, die eine höhere Kunstbildung und pädagogische Macht haben, denn diese „Mittelstufe" ist (nach vorausgesetzter gediegener Ueberwindung der Vorstufen) besonders wichtig für die ganze Kunstbildung des Schülers, insofern dieser ein höheres Ziel, nämlich die würdige Ausführung der besten Musikstücke älterer und neuerer Zeit, erstrebt. Hier gilt es, die auf feste Grund-

lage der Mechanik gegründete technische Geläufigkeit und die (bei den kleineren Stücken gewonnene) bestimmte Spielart zu vergeistigen: es hat sich, bis zu dem Hauptstadium dieser Mittelstufe, musikalisch der Uebergang vom kindlich Reifen zum jugendlich Mannbaren, nämlich zum künstlerischen Jünglings- oder Jungfrauen-Lebensalter vermittelt.

Es geht dann weiter zur „höheren Mittelstufe“, deren Fernblick schon in die Vorgefilde der erhabensten Kunstregionen führt: ahnungsvolles Vorgefühl des Lebensinhaltes in der Kunst wird mehr und mehr lebendig. Wo edler Sinn waltet, da überkommen hier wohl den jugendlichen Musikgeist jene heiligen Schauer beim Genusse hoher Kunstwerke, aus denen die Fähigkeit späterer geistiger Vertiefung, die Anregung zu höherem Streben in Virtuosität und Selbstproduction erwächst. So Etwas will wahrgenommen, warm gepflegt und vorsichtig geleitet werden, denn hier ist der Unschuld sinnliche Kunstgenuß in Gefahr, zu verwildern, oder in einseitige Freude an der Glanzwirkung auszuarten! Gleichwohl ist doch auch dem Sinnenwesen Genüge zu thun, gewisse gesellschaftliche Forderungen und Lebensbedingungen sind nicht ganz unberücksichtigt zu lassen, ebensowenig wie die Ausbildung der Virtuosentechnik: man hat da von dem Hochkünstlerischen das faßlich Leichteste, von dem Aeußerlichen (auf Sinne und Bravour Gerichteten) aber das Edelste zu wählen. Ein Glück für Schüler und Lehrer, wenn bereits früher so manche harte Nuß durchbrochen wurde, wenn ge-

wisse zähe, doch kraftvolle Werke (wie Bachs, Händels, Mozarts, Clementis, zum Theil auch Moscheles', Hummels, Fields u. A.) beharrlich durchgeführt wurden, so lange, bis ihre eingeborene reine Kunstgeistigkeit (trotz veralteter, formaler Einkleidung) in den Geist des Spielers eingedrungen ist und seine liebende Verehrung gewonnen hat. Später führt diese weiter der Höhe zu.

Die Lehrer für die Mittelstufen (Unter-, Haupt- und Hoch-Mittelstufe) müssen die Bedingungen aller früheren Stufen in ganzer Gründlichkeit überwunden, also den wirklichen künstlerischen Lebensproceß durchgemacht haben und dazu auch den Bedingungen der nächsten Stufe Genüge leisten. Es ist nöthig, daß ein solcher Lehrer wenigstens deren größte Stücke früher tüchtig gekonnt hat, und auch jetzt noch alle, den „Mittelstufen" angehörende Stücke könne (oder können lernen würde, falls er sie übte). Man muß nämlich z. B. Beethoven in seinen Sonaten Op. 26, 29, 53, 57, 78, 90 einmal bewältigt haben, um dessen Sonaten Op. 2, 7, 10, 13, 14, 22, 28 mit wirklicher geistig und technisch ausgeprägter, verständnißvoller Bestimmtheit dem Schüler vorspielen zu können. Es gehören außerdem für diesen Standpunkt Stücke wie z. B. Chopin Op. 1, 7, 16, 18, 26, 32, 34, 42, 63 u. a., Dussek Op. 35, 61, „Die schönsten Opernmelodien" wie auch die Saloncompositionen Op. 20, 62, 137 des Verfassers, Concerte von Mozart, Fields Sonate in A, dessen „Reviens" und schwereren Nocturnes, Hummel

Op. 56, Schuberts, Schumanns und Mendelssohns mittelschwere Compositionen und dergleichen.

Bezüglich der Auswahl von Stücken und Etuden für jede denkbare Bildungsstufe und für jede Gelegenheit sehe man des Verfassers bereits öfters erwähnten „Führer durch den Clavierunterricht, ein Repertorium der Clavierliteratur". Es sind daselbst sechs Stufen angenommen und bietet jede Stufe eine beträchtliche Anzahl von Werken, zum Theil mit der Angabe des Inhalts, wie sie zu üben sind 2c.

In diesem musikalischen Bildungszustand der Hochmittelstufe ist eine Haupttugend des Lehrers von großem Vortheil: man muß sich auf das Lebhafteste in jeden Schüler hinein versetzen können, sein Wesen mag sein, welcher Art es immer wolle; es gilt, ihm seine Richtung fürs ganze Leben zu bestimmen und ihn so fügsam zu leiten, daß der Schüler unwillkürlich veranlaßt wird, dieser Richtung wie aus eigenem Antriebe zu folgen. Man muß ihm solche Stücke geben und diese so eindringlich machen, wie er sie lieben und von ganzer Seele hochhalten muß; man thue ihm nach Seite des Sinnlichen fortwährend Etwas zugute, doch in den besseren, vergeistigenden Erzeugnissen (z. B. Virtuosenstücke von Litolff und Th. Kullak, sentimentale Salonstücke von Schulhoff, charakteristisch poetische Stücke, z. B. Markulls „Waldblumen", auch Vorspielstücke, z. B. Liszts „la Regatta", die 12 Russischen und 12 Ungarischen Volkslieder für Salonvortrag des Verfassers, von Chopin Walzer Op. 34, 64 und

Mazurkas Op. 7, dessen Op. 1 und dergleichen); das ist dann eine Art Blitzableiter, der vor weiterem Schaden behütet; keinesfalls darf man solchen Trieb nach „Gesellschaftsmusik“ unbefriedigt lassen, denn er ist, wenn von rechter Art, ein so schöner wie liebenswürdiger und fördernder Trieb: nicht nur, daß das Spielen solcher Stücke die Vortragsart überhaupt äußerlich verschönt (was den classischen und Charakterstücken vortheilhaft ist), sondern der Spieler ebnet dadurch auch seiner künstlerischen Persönlichkeit eine Bahn im Leben, auf welcher er das Höchste und Schönste zur Geltung bringen kann.

Nach der entgegengesetzten Seite, zu der höchsten Vergeistigung der Form und deren absoluten Kunst, ist durch Händels, besonders aber Bachs Werke (in der „classischen Hochschule“ zusammengestellt) zu wirken; das „wohltemperirte Clavier“ ist die bedeutendste Fundgrube dafür. Daneben gehen die hohen Kunstwerke, deren Wesen wahre und wirkliche musikalische Poesie ist, zu deren rechten Vortrage aber auch eine volle Kunstseele gehört. — Die classischen älteren und modernen Meister, d. h. diejenigen, welche für jede Folgezeit (als von erster „Classe“) Mustermeister sind, wie sie sich in den Hauptnamen Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn u. a. andeuten, liefern dazu die Stücke in ihren mittelschweren Werken für Clavier.

Man hat hier nur solche Lehrer zu wählen, die rein künstlerisch gebildetes Wesen, überhaupt musikalisch

feinen Charakter haben, die nicht der Einseitigkeit (weder im Classischen noch Modernen) verfallen sind, sondern jede Musik, die in ihrer Art gut ist, richtig zu würdigen wissen.

Ueber die vorhin bezeichneten Stufen hinaus erhebt sich die höhere Ausbildung: man hat in der ersten Grundlage den gefestigten Kern, in den Mittelstufen dessen Wachsen bis zur Blüthe zu erkennen; diese wird nun weiter sich entfalten und bis zur Reife gedeihen, wenn die Pflege rechter Art ist; die Früchte davon aber werden diese Art und ihre Lebenskräftigkeit bekunden. Was also das eigentliche Vollleben in der beginnenden Menschenreife bis zum Höhenpunkt ist, das ist der nun folgende Bildungsweg; daß er sich an guten lebenden Mustern, an dem Spiele tüchtiger gediegener Künstler in der Oeffentlichkeit wie im Privatleben bilde, ist nöthig; der Lehrer kann da weniger als Spieler, denn als erfahrener Kunstweltmann wirken, als Einer, der Viele und Vieles hörte und bei sich zu einem selbstgewachsenen Lehrsystem werden ließ.

Der Schüler wird mit dem richtigen Gefühle für die Kunst auch das rechte Verstehen vereinigen lernen, er wird zum künstlerischen Menschen, zum menschlich würdigen Künstler heran reifen, selbst sich bilden lernen dadurch, daß er wirklich Einsicht in die Kunst, in sich und seine Leistung erhält, endlich daß er Beides in vergleichende Betrachtung zu einander bringt, eine vernünftige, gebildete Kunst- und Lebensanschauung gewinnt und dem Erlernten Wirkung und Geltung

im Kunstleben zu verschaffen weiß. Die Zügel sind da vom Lehrer frei zu geben, doch immer in den Händen zu behalten; er wird nicht geradezu ganze Stücke vorzutragen nöthig haben, sondern mehr bezeichnend in Wort und Spiel andeuten, der Schüler wird frisch den gebotenen Faden ergreifen und von da aus nach seiner Weise fortzuweben wissen.

Diese Stufen höherer Ausbildung schließen auch die entschiedene „Virtuosität“ in sich; zu den größeren und weiterhin großen Werken der genannten Meister (nämlich zu den Concertstücken von Mozart, Field, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn u. A.) treten also nun auch zunächst die bedeutenderen Stücke der vier Letztgenannten, wie auch die von Hummel, Moscheles, Herz, Kalkbrenner u. A., später die Werke Thalbergs, Henselts, Chopins, Liszts, Rubinsteins und anderer Großen unter den Heroen der vergeistigten Virtuosität, die ganz neue Ausdrucksweisen und eigene Ideale aus sich heraus zu schaffen vermochte.

Auch dieser Unterrichtsabschnitt bedingt eine praktische Bildung des Lehrers; doch ist die Erhaltung der Virtuosität von steter Uebung abhängig, die sich der Lehrer nicht immer in dem starken Maße zuwenden kann: der Schüler hat aber Spielart und Vortrag in jenen Kraftstücken der „Mittelstufen“ so bestimmt in sich aufgenommen, daß ihm eben jenes Andeuten vollkommen genügt, welches ihm der Lehrer in Worten und vereinzelten Beispielen giebt.

Es bestimmen sich in Bezug auf die vorhin berührten Punkte sehr verschiedenartige Lehrernaturen:

Die Einen eignen sich vorwiegend für die Ausbildung der virtuosen Seite; sie bringen dem Schüler Fertigkeit, Glätte des Spiels, Geschmack, Schliff bei, und ihr Geist haftet vorzugsweise an solchen Stücken, welche eben hauptsächlich jener Eigenschaften bedürfen, um wesentlich zum Ausdruck ihres Gehalts zu kommen; unter derartigen Lehrern hat Dieser eine gemessene, solide, Jener eine prunkende, überschwängliche Bravour zu eigen.

Die Anderen richten ihr Augenmerk auf reines Charakterspiel: sie zielen auf innere Würde, geistigen Kernausdruck, ohne eben auf Schönheit desselben zu sehen. Jede dieser Lehrarten theilt sich oft wieder dadurch, daß der Sinn des einen Theils auf ältere Virtuosenstücke (z. B. aus Hummels, Herz', Kalkbrenners, Moscheles' u. A. Zeit), der des anderen auf neuere (z. B. Thalbergs, Henselts, Chopins, Liszts, Rubinsteins u. A.) gerichtet ist; daß andererseits der eine Theil auf die älteren Classiker (wie Bach, Händel, Klengel, Scarlatti, Haydn, Mozart und Beethoven in seiner ersten Periode), der andere auf die neueren (Beethoven, von dessen zweiter Periode an, auf Schubert, Mendelssohn, Schumann, und deren vorzüglichste Zeitgenossen) sich legt. Eine gewisse Mittelschicht (und mit ihr besonders sympathisirende Lehrergattung) ist daneben noch zu begreifen, nämlich in solchen Componisten, welche die höchstgebildete

„Gesellschaftsmusik“ componiren, indem sie sich von der Sympathie für die besten Meister in Charakter- und Virtuosen-Tonkunst beim Schaffen bestimmen lassen, während sie, ohne eigentlich ursprüngliche Schöpferkraft zu besitzen, der Formen besonders mächtig und den Forderungen jener Kunstgesellschaftskreise zugethan sind. So vermählt sich z. B. in solchen Clavierstücken, wie sie Stephen Heller und seine Wahlverwandten bieten, das Charakteristische der modernen echten Meister (durch die untergeordnete Bestimmung der Anlehnung abgeschwächt) mit dem Wesen der neueren besten Virtuosen in fein gewirkter Form, deren Glätte und solide Geistesart jenes anstandsvolle und freundliche Wesen athmet, wie es den wahrhaft liebenswürdig feinen Gesellschaftscharakteren (in den verschiedenen Nuancen vom mehr oder minder Inhaltlosen bis zum geistig Bedeutsameren hinauf) eigen ist. Zu diesem engeren Kreise schaffender Geister gehören viele gebildete Lehrernaturen, die in gleicher Weise von beiden Seiten der Literatur des rein Virtuosen und rein Classischen einzelne ihnen zusagende Werke in ihr Unterrichtsrepertoir herüberziehen, welche ihnen eben noch technisch und geistig erreichbar sind. Die Thätigkeit solcher Lehrer kann eine höchst achtungswerthe sein, doch Kernspieler und vielseitige Musiker erziehen sich damit nicht, und zwar aus dem Grunde, weil die bezeichneten, von ihnen verwendeten Stücke nicht ausschließlich von rein naturwüchsigem Wesen sind, keinen ursprünglichen Phantasie-Kern haben und also keinen wesentlichen An-

laß zur ideellen Vertiefung bieten; dies bethätigt sich im Vergleiche derselben mit den Compositionen wahrhaft starker und großer Geister, von denen nur Einflüsse in ihnen leben, nicht aber eine vollgehaltige Ebenbürtigkeit.

Jede dieser Gattungen an sich ist einseitig, doch ist jene Einseitigkeit der Lehrer für Charaktermusik höchst schätzbar; indessen ist dabei eine Einseitigkeit nur für Altes oder nur für Neues sehr leidiger Art. Der wahre Lehrer ist wie der rechte Historiker, der die Bedeutung jedes Zeitalters und dessen Erzeugnisse in ihrer besten Art richtig zu würdigen und zu nutzen weiß, das Beste der schönsten Blüthezeiten menschlicher Bildung aber als solches erkennt und zu verwenden versteht.

Die niedrigste Lehrerstufe kennzeichnet sich also durch den Verkehr mit vorwiegend schlechter Musik, abgesehen von der mehr oder minder guten oder schlechten Methode, mit welcher sie spielen gelehrt wird. Wo man nur leere Unterhaltung sucht und gewährt, wo man solche in der ungebildeten Abspielung unwürdiger Compositionen gesinnungsloser Fabrikanten, in deren platten Potpourris und phantasielosen Phantasien findet, da waltet die musikalisch geistige Armuth in verwahrloseter Spielweise; ob sie nun in den untersten oder höchsten Gesellschaftskreisen sei, ändert Nichts.

Man kann allgemeinhin (mit sehr spärlichen Ausnahmen) feststellen, daß diejenigen Lehrer oder Lehrerinnen, welche ausschließlich in so niederer Sphäre der

Musikliteratur leben, auch in ihrer Lehrart übel sind; denn eine wirklich gediegene Methode der Spiel-lehre und eine gediegene Geschmacksrichtung ersprießen beide auf dem Grunde eines wahrhaft gebildeten claviermusikalischen Wesens, wie es ohne Vernunftsinn für alles musikalisch Gute und Würdige nicht denkbar ist; folglich erzeugen zu dem Guten sich gegentheilig verhaltende Vorbedingungen auch gegentheilige Ergebnisse.

Wo ein in seinem Können und Wollen ehrenwerther Lehrer sich etwa hie und da dem äußeren Drucke gesellschaftlicher Stellung und deren oft leidigen Bedingungen zu fügen hat, ist Zweierlei zu erinnern: Er bewahre sich innerlich den reinen Sinn für das wahre Gute und Edle jeder Art Musik, habe nicht theil an dem Uebeln, das angerichtet wird; und: er suche womöglich die gewünschte „Unterhaltung" mit dahin gehörigen besseren Musikstücken zu erzielen, z. B. statt mit unkünstlerisch zusammengesetzten Potpourris seichter Opern lieber mit anständig gesetzten Uebertragungen und „Paraphrasen", oder dergleichen, wie auch mit ganzen (zusammenhängenden) Opernauszügen besserer Art, woraus man beliebige Stücke wählen kann. Wo es eben rathsam ist, möge man (wie dies bereits früher anempfohlen wurde) immerhin ausnahmsweise einmal wirklich völlig nichtige Sachen verwenden, doch geschehe es eben nur als Lückenbüßer zu besonderem Zweck; der Schüler möge einmal allein dergleichen studiren (ohne Zuthun des Lehrers), oder solche zum „Vom-

blattspiel“ als bloßes Augenlese- und Fingerspielmaterial wählen. Man nehme sich solcher Stücke nicht weiter an und lasse womöglich eine etwa vorhandene Neigung des Schülers dafür in bereits angedeuteter Art nach und nach absterben, dadurch, daß man daneben immer etwas wirklich Kunstwürdiges von anziehender Art üben und den Sinn sich daran veredeln läßt.

Lehrer, welche überhaupt gar nicht gebildet spielen können und nie konnten, sollten nie gewählt werden. Ihre etwaige theoretische Einsicht und pädagogische Erfahrung kann allerdings wohl bei Talenten wirken (denn solche tragen die Keime der Selbstbildung in sich), doch würden auch bei solchen bedeutend bessere und höhere Erfolge durch rechte Leitung erzielt werden. Wenigbegabte werden immer todten Vortrag bei nicht lebendig praktischen Lehrern behalten, sie Alle aber werden nie zu der ihnen möglichen Bildung gelangen. Lehrer, die nicht selbst gut spielen gelernt haben und Nichts vorspielen können oder wollen, sind gleich Sprachlehrern, welche die zu lehrende Sprache nicht selbst sprechen können.

Hiernach wähle man nun und lasse den Schüler, wie schon gesagt, lieber wöchentlich Eine Stunde bei guten (theuern), als bei schlechten (wohlfeilen) Lehrern deren mehrere nehmen; doch, wohlgemerkt: man darf den Unterricht nicht etwa nach seiner Kostbarkeit schätzen, vielmehr gilt unter allen Umständen immer die Art des Lehrers; sehr häufig wird man finden,

daß gute Lehrer äußerlich nicht die wohlverdiente Stellung einnehmen und leider nicht die Würdigung erfahren, die ihnen gebührt — während oft der hohlen, glänzenden Anmaßung, die nur durch äußere Erfolge bei der ungebildeten Menge Ansehen gewann, unverdiente Ehren und Rücksichten zu Theil werden.

Es giebt Lehrer, die selbst nichts Bedeutendes als Spieler leisten, die aber in dem Wenigen, was sie können, auf anständigem Bildungsgrunde fußen, die das Gute kennen, die richtigsten Anschauungen für jede Bildungsstufe und Kunstart in sich haben und — selbst mit Opferbereitwilligkeit an Mühe, Langmuth, Geduld und Lehreifer — das Höchste bei jedem Schüler zu erzielen suchen. Solche Lehrer bringen sehr oft unvergleichbar günstigere Resultate im Unterricht zu Stande, als Lehrer von gegentheiliger Art, welche im Spiel Vorzügliches leisten, die gediegenste Kunstanschauung und auch den lebhaftesten Wunsch haben, das Rechte zu lehren, die aber nicht auch zugleich jene Opferbereitwilligkeit, jenen im Stillen waltenden Lehrer-Heroismus haben, der dadurch selbst im engen Bereiche Großes wirkt, daß er die menschliche Geistesnatur bildend bewältigt. Solche, die als Lehrer klein, doch als praktische Künstler groß sind, pflegen sich entweder zum Unterrichten zu gut zu halten, oder wollen nur eigenliebend sich im effectuirenden Schüler bespiegeln. Jene Lehrer, welche zwar nicht Virtuosen, doch opferwillige und gebildete Pädagogen sind, können einen talentvollen Schüler weit, die Selbstkönnenden werden ihn —

vielleicht — noch bedeutend weiter bringen, weil es da nämlich zuweilen keiner eigentlichen Selbstaufopferung bedarf. Hingegen werden die Virtuosen und Lehreraristokraten von den talentlosen Schülern leicht derartig zurückgeschreckt, daß sie nicht nur Lust und Muth, sondern oft selbst das ehrliche Streben verlieren, ihnen nach bestem Können fortzuhelfen: sie bekommen Widerwillen, und es entstehen so (weil sie vielleicht nicht die Auswahl unter den Schülern haben, aber doch gleichwohl unterrichten müssen) beklagenswerthe Folgen aus derartigen Mißständen! — Besser wäre es, man gäbe Schüler ohne besonderes Talent zu Lehrern der erstbezeichneten Art: denn jene opferwilligen, gutwissenden und Gutes wollenden, doch Wenig könnenden Lehrer werden durch Nichttalente oft, wie durch anspannende Hindernisse, besonders angefeuert und beeifert, sie sehen nur den Schüler und in ihm ein sprödes Material für ihre geübte Lehrerkunst.

Sonderlinge.

Manche Lehrer haben bestimmte Grundsätze, die an sich vortrefflich sind, aber dadurch schädlich werden, daß sie zu allgemeine und zu weit gehende Anwendung finden. Es beziehen sich solche Grundsätze gewöhnlich auf eine gewisse persönliche äußerliche Art zu spielen; solche muß sich aber in vielen Beziehungen aus der bestimmten Art des Spielers oder aus dem

inneren Wesen der Stücke ergeben und kann unmöglich immer im Voraus für Alle in einer Weise festgestellt werden.

So z. B. stellen Manche den Satz auf: „Der Schüler muß im Anfange des Unterrichts immer stark spielen"; Andere wieder: „Der Schüler muß im Anfange immer schwach spielen".

Gesetzt auch, diese Maximen seien allein auf mechanische Uebungen bezogen, so kann jede doch nur unter gewissen Bedingungen Statt haben.

Wenn ein Schüler körperlich schwächlich ist und einer Stärkung der Anschlaggelenke nothwendig bedarf, so ist es gut, ihn für eine Zeitlang die Uebungen entschieden kräftig spielen zu lassen; ist dagegen ein Schüler körperlich so kräftig, daß er unwillkürlich das Clavier und die Tongebung roh und gewaltsam handhabt, so ist es gerathen, ihn alle Uebungen möglichst schwach spielen zu lassen. Es müssen demnach z. B. derbe Knaben und zarte Mädchen etwas verschieden geleitet werden. Die Fingerhebung kann, um die richtige Anschlagbewegung an sich gut zu lernen, in beiden Fällen recht wohl eine entschiedene sein und z. B. 1—1½ Obertastenhöhe betragen.

Andere Maximen sind bei Manchen: „Man muß immer locker halten und spielen". Ferner: „Man muß immer kleine Hebebewegungen machen", „immer dicht an den Tasten bleiben", „immer weich, klein, zierlich ꝛc. spielen".

Solche Ansichten sind gut, wo sie in der Person

des Schülers, in einem vorübergehenden Stadium desselben, oder in einem Musikstücke begründet sind, außerdem aber eben so übel, als wenn man das Gegentheil von denselben ein für alle Mal aufstellen würde.

Wo zart, mit rascher Leichtigkeit, weich, säuselnd, fein zu spielen ist, da muß man locker halten und kleine Hebungen beobachten; wo hingegen kraftvoll, gewichtig, majestätisch, machtvoll zu spielen und wo herbe, starke Leidenschaftlichkeit auszudrücken ist, da wird oft eine feste, ja äußerst angespannte Haltung und große, wuchtvolle Bewegung nothwendig, doch natürlich immer mit methodischer Art und künstlerischem Maß. Das zierliche Spiel ist bei zartem Ausdruckswesen ebenso nöthig, wie ein gewaltiges (nicht gewaltsames) und auch wohl gar hartes (doch gleichwohl nicht rohes, sondern ästhetisches) bei entgegengesetzten Ausdrucksbedingungen. Der Schüler muß eben für Alles fähig gemacht werden und zwar im künstlerischen Sinne, wozu gehörige Gliederausbildung auf gutem Instrumente nothwendig ist: was Jenem die Natur etwa in unzulänglicher Weise verlieh, ist durch vorzugsweise folgerechte Uebung (und wärs Jahre hindurch) zu ergänzen.

Man hat die erwähnte beschränkte Methodik nur recht ins Auge zu fassen und sie im Gegensatz zu dem Ziele einer künstlerischen Vollbildung zu bedenken: jene ist ein abgetheilter kleiner Bezirk, diese ein umfassendes Ganzes. Das einzelne Feld ist leicht bearbeitet, denn als ein klar übersichtliches Theilchen läßt es nicht so bald eine Verirrung zu; solches ist dann für

Unfreie und Kleintalente günstig, doch aber für Weitstrebende, Volltalente beengend. Das ganze Reich dagegen erfordert auch ein ganzes Kunstleben, die Bildung und ausbreitende Thätigkeit aller Kräfte, um sie dann fruchtbar bereichert auf jede Art von Tonkunstwerken ausdehnen zu können. Es ist in solchem weiten Reiche zwar vielfache Verirrung möglich, doch nur dem Halbgebildeten: denn der rechte und ganz durchgeführte Bildungsgang ermöglicht eben ein festes Fußfassen, sicheren Umblick auf jedem Boden und giebt natürliche Gefühls- und Erkenntnißweise.

Wie jene Kleinmethodik nur Spieler von gewisser einseitiger Fähigkeit, damenhaft Spielende und dergleichen erzieht, so wird im Gegensatz dazu eine allumfassende Methode jene Spieler erziehen, die eben das Zeug für jede Art Musikstücke haben, seien diese nun bloße klingende Gesellschafts-Nippsachen (die ja in ihrer Art recht geistreich und sehr angenehm sein können) oder großgeistige Phantasiegebilde, bloßes musikalisch-ästhetisches Tongeklingel oder seelenvolle Charakterkunstwerke. Es ist schon bedenklich genug, wenn die Natur eines Schülers auf einen Kleinbezirk sich selbstbestimmend beschränkt — man suche dann möglichst Schönes darin zu leisten: doch den Zugang in die Weite des Kunstreiches vorausbestimmend Jedem zu versagen, eine vielleicht größer angelegte Natur zusammenzuschnüren, das ist pädagogische Frevelei, oder traurige Beschränktheit.

Einseitige und beschränkte Ansichten, wie die ge-

nannten, pflegen immer aus einem an sich wohlberechtigten Widerwillen gegen unästhetische Klangwirkung und aus dem Bestreben hervorzugehen, im Gegensatz dazu eine rein ästhetische zu erzielen. Dem gegenüber ist aber eine andere Anschauung nicht minder berechtigt: daß, weil das zu ängstlich gehütete ästhetische Klangwesen zur Ausdruckslosigkeit führen könne und müsse, eine herbe, ja selbst gewaltsame Klanggebung, wo sie gelegentlich aus lebendig empfindender Künstlerseele kommt und dem Werke sonst gemäß ist, der anderen weit vorzuziehen sei. Die immer zarte oder nur mittlere Spielart schmeichelt im günstigen Fall dem sinnlichen Gehör, wird aber den Geist unbefriedigt lassen; aber die entgegengesetzte Art imponirt (im günstigen Fall) wohl dem Geist, verletzt aber oft das Gehör.

Ein starker Künstler ist zu Allem fähig, auch wohl zu „Uebertreibungen" nach jeder Seite hin; er darf aber nicht auf solche sinnen, sie dürfen gleichsam nur unversehens mit unterlaufen und der ästhetisch kritische Sinn muß stets ein wachsamer Hüter dafür bleiben. Als höchste Aufgabe für den Spieler bestimmt sich eine derartige Musik, bei welcher die Bedeutung überhaupt gar nicht besonders auf Klang und Klangweise fällt, sondern auf den darin zum Ausdruck zu bringenden Geist. Wo man immer vorwiegend mit dem Gehör auf die sinnliche Schönheit des Klanges hingezogen wird, charakterisirt sich der Vortrag leicht so, wie gewisse Bilder und Theatergestalten, bei denen es vor lauter Farben- und Liebreiz nicht zum charakteristischen

Ausdruck kommt, denn Hirten und Grafen, Schäferinnen und Prinzessinnen lispeln und flöten, sprechend wie singend, alle gleich süß und strahlen alle in üppigen Schmelz= und Seidenstoffen; — wo man aber vor= wiegend auf rohe, herbe, harte, stumpfe und spitze Klanggebung angewiesen ist, da wird andererseits die Atmosphäre reiner Kunstregion zur plumpen, materia= listischen Wirklichkeit herabgezogen; statt in die Idee hineingezogen zu werden, wird man an Holz und Stahl erinnert, der musikalisch adlige Ton wird zum rohen Klanggeklapp, zum schwirrend schallenden Krach und Hammerschlag, Musik und Clavier ächzen und klirren, statt zu klingen und zu singen, und der Vortrag gleicht so jenen Bildern, die nicht gemalt, sondern geschmiert sind oder Theaterfiguren, die roh durch die Luft brüllen, die den Staub und Schmutz der wirklichen Lebensstraße zur Schau tragen.

Also: kunstgemäße geistsprechende Klanggebung im weitesten Maße mit allen Nüancen, vom ahnungsvollen Piano=Pianissimo bis an die äußerste Grenze der Kraft; die sämmtlichen dynamischen Grade vom Süßlieblichsten bis zum Furchtbaren, Erschütternden; doch immer ge= bildet, zum Zweck wahrheitsvollen Ausdrucks!

Was jene Maxime des immer starken oder immer schwachen Spielens anbetrifft, so kann ihr häufig ein Mangel an Erfahrung und praktischer Beobachtungs= gabe zu Grunde liegen. Solche Lehrer, die nur wenige Schülernaturen kennen lernten, werden leicht nach der Beschaffenheit der Mehrheit unter denselben ihre Grund=

sätze fassen; ob Kinder oder Erwachsene die Mehrzahl bilden, wird dabei hauptsächlich maßgebend sein: erstere machen oft starke, letztere oft schwache Tongebung bei den mechanischen Uebungen nöthig.

Was die anderen Maximen bezüglich des „kleinen", „zierlichen" Spiels ꝛc. betrifft, so ergeben sie sich oft dadurch, daß der Lehrer einseitig für einzelne Vorbilder (Virtuosen), deren Epoche und Manier schwärmt, wodurch sich dann nach ihnen der eigene Geschmack leidig beschränkt; — oder dadurch, daß er nur einer gewissen Art von Stücken, welche mit jenen Vorbildern und deren Spielart übereinstimmen, einseitig anhängt; — endlich auch wohl durch eine damit verwandte eigene Spielart, wie sie oft ganz wohl für Ein Individuum passen, ja seinen ganzen Kunstkreis von Natur aus bestimmen mag, die man aber, als ein Persönliches, nicht einseitig zur allgemeingültigen Regel für alle Spieler und Stücke erheben darf. Für den Einzelnen paßt das Eine, Besondere, Ausschließliche, für Alle aber besteht eben das „All", aus dem der vernünftige Erzieher in der Kunst dasjenige herauszunehmen hat, was jedem Einzelnen seiner Zöglinge natürlich sich anschmiegt, auf das seine Natur gerichtet ist: dieses ist dann eifrig zu pflegen, damit die (ohnehin in gewissem Sinne Jedem anhaftende) Beschränktheit möglichst erweitert werde.

Lehrerbeurtheilung.

Der Lehrer wird gewöhnlich und zwar ganz natürlich nach seinen Schülern beurtheilt; doch ist das nur unter gewissen Bedingungen zutreffend. Denn erstens sind die Begabungen zu verschiedenartig, so daß die Schüler (als ein zu bildendes Material betrachtet) demgemäß sehr ungleich gerathen müssen; zweitens ist bei den Schülern der Fleiß und Lerntrieb, die Bewältigungsfähigkeit und dergleichen keineswegs gleich stark.

Des Lehrers Mühe und pädagogische Kunst wird folglich bei so mannigfacher Natur und Talentmischung der ihm anvertrauten Zöglinge nur nach einzelnen Seiten hin Früchte tragen; hier ist ihm dieses, dort jenes geglückt oder verunglückt: die Gründe dazu beruhen oft auf den gegenseitigen Zusammenstellungen von Schüler- und Lehrer-Schwächen- und Kraftseiten.

So z. B. kann ein Lehrer eine besondere Fähigkeit dafür besitzen, den Dienst der sogenannten „letzten Feile" zu thun, d. h. den höheren Glanz und feineren Schliff, die ästhetischen Vortragsweisen ꝛc. herauszubilden; ein derartiger Lehrer kann aber gänzlich unfähig sein, das Mechanische der Spielart, kurz die äußerlich anzuwendenden Mittel eines correcten und schönen Vortrags dem Schüler anzubilden. Hat es ein Lehrer dieser Art mit einem Schüler zu thun, dem eine gediegene Grundbildung des Spieles schon innewohnt und dem zugleich empfänglicher Sinn wie auch Geschick für das Höhere im Vortrag eigen ist: so werden sich bei Fleiß

und Trieb glänzende Erfolge erzielen lassen, und Beide, Schüler und Lehrer, legen Ehre ein. Ist aber der Schüler eines solchen Lehrers nicht einer gediegenen Grundbildung theilhaft geworden, da wird nichts Rechtes erzielt werden, wenn auch der Schüler jenen Sinn und jenes Geschick für Höheres hätte: denn es fehlen ihm die Mittel, das ästhetische Vortragsideal zu verwirklichen. Es ist da eben ein tüchtiger Lehrer für die Vorbedingungen einer guten mechanischen Spielart anzuschaffen: findet dieser Lehrer in jenem Schüler einen vernünftigen Sinn und eifrigen Trieb für den betreffenden Unterrichtsgegenstand, und wird dieser im Schüler zu dessen praktischen Natur, dann sind die Vorbedingungen erfüllt, und — nun wird jener erstere Lehrer (als Virtuos) ein Ankommen mit seinen Lehrerfähigkeiten bei den Schülerfähigkeiten finden.

In dieser Weise stellen sich Lehrer und Schüler zu einander: Man könnte durch solche Gegenüberstellung der Clavierlehrerarten und Talentarten der Vergleiche unzählige darstellen.

Weil nun aber Ein Lehrer nicht wohl alle Lehrfähigkeiten für jede Kunstart und für jede Schülernatur in gleichstarkem Grade in sich vereinigen wird; weil ferner Ein Lehrer nicht alle Talentarten und Naturen in seiner Schülerzahl vorfindet: so ist es nicht nur oft mißlich, den Lehrer nach Einzelnen seiner Schüler, sondern oft sogar auch, ihn nach Allen im Ganzen zu beurtheilen. Es kann zutreffend sein, wenn eben der „Zufall“ die rechte Zusammenstellung vermittelte; es

wird aber falsch sein, wenn solcher Zufall nicht waltete. Man weiß bei einem schlecht oder gut spielenden Schüler nicht immer, welche Hindernisse der Lehrer vielleicht hat überwinden müssen; und gleichwohl weiß man auch nicht immer, wie günstig ihm die Zusammenstellung etwa war. Somit kann ein mittelmäßig gut spielender Schüler, der vielleicht talentlos und von träger Natur war, eine kleine pädagogische Wunderthat des Lehrers sein und dessen Lehrkunst und aufopfernden Lehrermenschlichkeit mehr Ehre machen, als ein glänzend schön spielender Schüler, der aber einen derartigen Talentreichthum mitbrachte, daß der Lehrer mit wenig Mühe das Möglichste im Können zu erzielen vermochte. Zwischen solchen zwei entgegengesetzten Beispielen liegen mittlere Zusammenstellungen der gegenseitigen Bedingnisse und Möglichkeiten so unzählig viele, daß sie keineswegs alle in Beispielen herzustellen sind.

Nur wenn ein Urtheilsfähiger die Schülernatur im Guten und Schlimmen genau kennt, wenn ihm alle äußeren Umstände bezüglich des durchgemachten Bildungsganges bekannt sind, wird er nach betreffenden Seiten hin den Lehrer als solchen mit Sicherheit beurtheilen können; und nur wenn der Lehrer selbst bestimmte Schüler bezeichnet, nach denen er (wenn ihr gelegentlicher Vortrag sonst nach regelrechter Art gelingt) beurtheilt sein will, und wenn der Lehrer noch eine ergänzende und berichtigende Erklärung dazu liefert, z. B. was noch fehle, was „zufällig“ mißlang ꝛc., kann man bei jeder Bildungsstufe ein genügendes Urtheil gewinnen.

Lehrer und Lehrerinnen.

Die männliche und weibliche Natur, wie sie aus sich selbst die Bedingungen für Lebensstellung und Beruf schafft, ist für das Unterrichtswesen in gründliche Betrachtung zu ziehen.

Alle Pädagogik hat zwei Seiten, die im Unterrichte wohl zusammenstimmen, im Unterrichtenden Eins sein und im Unterrichteten Eins werden müssen: die menschliche und sachliche (subjective und objective) — insofern nämlich die Person des Schülers und der Gegenstand, welcher ihm gelehrt werden soll, in Erwägung kommt.

Die weibliche Natur überhaupt ist mehr reine „Natur", als die männliche, diese hat mit naturgegensätzlichen äußeren Mächten zu kämpfen und sich mit ihnen zu einigen, wodurch sie der Naturunmittelbarkeit mehr entfremdet werden muß. Solches hat denn auch die beobachtende Wissenschaft längst begründet.

Jede Natur hat Vorzüge und Schwächen für sich; wo also beide Naturen in Einem verlangt werden, wie in der Pädagogik, da ist höchste Aufgabe: sich der eigenen natürlichen Mängel möglichst zu entäußern und die Krafteigenschaften der anderen Natur sich anzueignen.

Der Lehrer ist, gemäß der männlichen Natur, mehr eingreifend, wirklich schaffend, somit kraftvoller als die Lehrerin; — diese aber ist von Natur mehr duldend, anschmiegend, vermittelnd. Jener hat, als Mann, immer eine feste Berufsbestimmung, er weiß, es gilt

die Existenz, und ist so geschaffen, daß er die Gaben zur Erringung und Behauptung einer solchen hat; — die Lehrerin ist von Natur nicht auf einen ausschließlichen Beruf, sondern vorwiegend auf den rein menschlichen hingewiesen. Was darum das Gegenständliche, dessen energisches Erfassen und Handhaben anbetrifft, darin wird gewöhnlich der Lehrer stärker sein; was aber das Menschliche und Persönliche, dessen Berücksichtigung und Behandlung in sich begreift, darin wird jener leicht der Lehrerin nachstehen, vorausgesetzt, daß Beide in ihrer einseitigen Art „vollkommen“ sind.

Der männliche Geist ist intellectuell stärker als der weibliche; dagegen ist das weibliche Gemüth von intensiverer Natur als das männliche. Der Mann durchdringt tiefer, das Theoretische wird von ihm am gewandtesten verarbeitet; das Weib empfängt, reproducirt, verwendet vielleicht natürlicher, weiß das Gegenständliche besser zu vermenschlichen und der Individualität bildsam einzuflößen.

Jene Entfernung des Mannes vom unmittelbar Natürlichen, wie sie zum Theil durch Außenverhältnisse bedingt wird, macht es ihm möglich, sich seines persönlichen Selbst zu entäußern; er sieht die Dinge eher so, wie sie wirklich sind; er hat Uebersichtlichkeit, Freiheit der Geisteskräfte, Weite der Anschauung; so vermag er auch Fremdes sich ganz zu unterwerfen; er erfaßt den Gegenstand und seine Energie bezwingt ihn: die Kunst, in ihrer Doppelseitigkeit der formal geistigen Erscheinung und der daraus hervorgehenden (theore-

tischen) Systematik, kann darum vom Manne in der ganzen Weite ihres Bereiches durchmessen, erkannt und durchlebt werden. Die ganze Kunst mit allen ihren Formen wurzelt in allgemeinen Lebenskreisen, ihr Reich ist also die Welt, und diese sich zu gewinnen ist des Mannes Aufgabe. Es entspringt aus solcher Naturbestimmung des Mannes ein praktischer Vortheil für den Lehrer, wie er dem Weibe unmöglich zu Theil werden kann: der musikstudirende Zögling kann im innigsten Kunstverkehr mit praktisch durchbildeten Musikern und Künstlerschaften jeder Art stehen; das gesammte Orchester- und sonstige Instrumentalwesen kann er (fast ungewollt) nebenbei im Umgange kennen und verstehen lernen; er kann frühzeitig dazu gelangen, selbstgeschaffene Werke Anderen zu lehren, Ensemblestücke einzustudiren, sich in das Dirigentenfach einzuleben, Chöre, Orchester zu leiten und so das große Kunstwesen praktisch durchzumachen, kurz, der Mann kann (im Gegensatz zum Weibe) die Kunst um eben so viel mehr durchdringen, wie das Leben im Großen, die Welt.

Dem entgegen steht die weibliche Naturbestimmung. Diese ist auf engere häusliche und Gesellschaftskreise angewiesen, und die stärkere, doch auch einseitigere Verinnerlichung, wie sie dem Weibe eigen ist, entspringt daraus; die Freiheit und objective Wahrheit der Anschauung muß es sich zum Theil durch energischen Bildungsdrang erst aneignen. Unter dem Fremden pflegt es sich nur für die engere Wahl Dessen zu entscheiden, was ihm persönlich zusagt, und pflegt fern zu halten,

wohin es die Sympathie nicht zieht. Jene weiten künstlerischen Lebenskreise, mit ihrem Kunsttreiben im Ganzen und Großen, wie auch in einzelnen Sonderbeziehungen, sind ihm nur beschränkt oder gar nicht zugänglich: denn überall sind es fast ausschließlich männliche Körperschaften, welche das so hochbedeutsame Instrumentalwesen ꝛc. pflegen. Wo die weibliche Musikstudirende etwa im Ensemblespiel, oder als Sängerin (für Solo, Chor oder dramatische Partien) mit Orchestern und anderen kleineren Instrumentalgruppen vereint wirkt, ist es eben mehr nur eine äußere Berührung, als eine lebendige Durchdringung. Diese und ähnliche Verhältnisse sind nicht etwa als zufällige Ergebnisse zu betrachten, (obwohl eine wünschenswerthe sociale Gleichstellung der Geschlechter die weibliche Fähigkeit auch im musikalischen Gebiete in ein noch helleres Licht stellen würde); vielmehr sind jene Verhältnisse, ihren Grundursachen nach, unwandelbaren naturgesetzlichen Bestimmungen entsprossen, denen zufolge selbst die günstigste sociale Stellung, und hätte sie auch von jeher bestanden, in dem eigentlichen Wesen der Sache Nichts zu ändern vermöchte.

Wenn man die Gesammtkunst beispielsweise mit Leben, Menschheit und Welt vergleichen kann (denn die Kunst ist ja eine Welt für sich in der Welt) und damit die Stellung des Künstlers und der Künstlerin betrachtet, so ergiebt sich: daß dem Künstler Alles von Grund aus zugänglich ist, der Künstlerin aber nur Ausgewähltes; Beide finden die Grenzen in ihrer besonderen

Natur, die nicht Alles im ganzen Inhalte erschöpfend in sich aufnehmen kann, weil bei Jedem bestimmte Geistesseiten stärker, andere schwächer sind. Der Künstlerin aber sind auch nach außerhin natürliche, wie auch gegebene Grenzen gesteckt. Nimmt man statt der Einzelheit die Gesammtheit, denkt man sich als belegendes Beispiel auf der einen Seite die gesammte männliche und auf der anderen die weibliche Künstlerschaft aller Zeiten, dann bestimmt sich nach früher gegebenen natürlichen Bedingungen: daß jener das All des ganzen Kunstwesens, dieser aber nur ein Theil davon zugänglich ist.

Die Clavierspielerin steht einem Musikstücke ungefähr so gegenüber, wie die Nichtdichterin einer Dichtung: sie versteht und genießt, als literarisch Gebildete, die Dichtung in Form und Inhalt; doch anders noch versteht ihn eine Selbstdichtende unter dem literarisch gebildeten weiblichen Lesepublicum, denn sie kennt den Schaffensproceß. Der männliche Dichter aber wird einer Dichtung beziehungsweise noch verständnißvoller und näher stehen, besonders da, wo zum ganzen Durchdenken und Durchleben des Werkes jene tiefere wissenschaftliche Durchbildung nöthig ist, die stets des Mannes eigenthümliche Geistessphäre verbleiben wird.

Wenn der Virtuose ein Stück spielt, so hat er es mit einem Product des allgemein menschlichen, doch auch des besonderen männlichen Geistes zu thun, er steht also in näherer Beziehung dazu, nämlich nach Seite des Gemüths und des Bewußtseins zugleich,

im Gegensatz zur Virtuosin, welche einseitiger, und zwar nach der Seite des Gefühls hin, dazu steht: nach dahin aber auch um so concentrirter, genußfähiger. Man hat hier jedoch Künstler und Künstlerin, Beide in höchster Kraft, zu denken, also z. B. den größten Künstler und die größte Künstlerin, welche je lebten: Er wird sie überragen. Gleiches Ergebniß erhält man, wenn man (im Gegentheil) den schwächsten Künstler und die schwächste Künstlerin, wie sie nur zu denken sind, neben einander stellt; Beide haben kein tieferes Verständniß, sind also gleich oberflächlich: seiner Naturbestimmung nach steht er aber dem tieferen Erkenntnißwesen näher als sie, welche dazu Geistesseiten verwenden müßte, wie sie in der weiblichen Wesenheit schwächer angelegt sind als in der männlichen. Wo im Leben (wie so oft!) die Künstlerin eine bedeutendere Capacität ist als der Künstler, da kommen eben nur zwei besondere Personen in Vergleich, dessen Ergebniß die allgemeinen Naturbestimmungen nicht ändert: denn wollte man so vergleichen, müßte man sämmtliche Künstlerinnen und Künstler-Personen mit einander vergleichen; der Erfolg wird derjenige sein, welcher in dieser Betrachtung gewonnen wurde.

Um solche Resultate, wie sie sich überall thatsächlich offenbaren, zu erklären, ist eben wieder die eigenthümliche Natur des Mannes zu berücksichtigen, der zur Seite die weibliche steht; er ist das Bestimmende, sie das dadurch Bestimmtwerdende, womit jedoch keineswegs der Begriff eines Zuviel dort, und eines Mangels

hier, oder gar einer Ungerechtigkeit der Natur zu verbinden ist; denn Jedes in seiner Art ist vollkommen und hat seine besonderen Fähigkeiten.

Der männliche Geist ist der ursprünglich schaffende, nicht nur im Leben, sondern auch in Kunst und Wissenschaft: Künstlerinnen und Dichterinnen, deren es schaffende viele giebt, sind immer auf dem vom männlichen Künstler und Dichter vorher gelegten Geistesgrunde erstanden. Diese gaben den Schöpfungsstoff, die aus der Phantasie geschöpften Urbilder und Formen: es ist noch keine neue Aera in Kunst oder Wissenschaft durch weiblichen Geist hervorgerufen. Der Mann schafft und muß schaffen, so will es die Natur, deren Schöpfergeist über Allem steht; das Weib schafft „auch“, es „kann“ schaffen, seine Natur erlaubt es, nachdem der Mann zuvor den Urstoff gab, an dem das Weib mit weiterbildet. Darum ist es natürlich, daß der männliche Geist das Kunstwesen aufs Tiefste ergründet, er schafft die Kunst formal und kennt darum ihr Wesen in allen Fasern, nicht nur durch Scheidung und Zergliederung von Außen, theoretisch betrachtend, oder ausführend genießend, sondern aus dem Durchleben des gesammten ursprünglichen Werdeprocesses.

Die Künstlerin kann sich das Kunstwerk aufs Innigste zu eigen machen und seinen Inhalt mit einer Art Eingebung, mit erkenntnißscharfem Gefühlsinstinct durchschauen: das ist eine bedeutsame Gabe, welche der weiblichen Natur zu Theil wurde. So z. B. steht das unbefangene weibliche Gefühl einer neuen, vom Her-

kömmlichen abweichenden Musik sehr oft verständnißvoller gegenüber, als der Mann.

Der Künstler hat zum Gefühl auch die verständige Erwägung; durch sie ist es ihm gegeben, die menschliche Geistesnatur nach selbstentdeckten Gesetzen zu erklären und die Stofflichkeit in allen ihren Bedingungen theoretisch und praktisch zerlegend zu ergründen.

Aber wie anders steht doch auch wieder die Künstlerin vor dem Kunstwerke, eben weil ihr jene Reflexionsprocesse fremd blieben! wie unmittelbar empfängt sie das Werk, wie rein von allem theoretischen Wurzelgefaser ist der Grund ihrer Auffassung! Denn die etwa durch Studien gewonnene theoretische Erkenntniß kann bei ihr nicht zu Fleisch und Blut werden, weil sie nicht in ursprünglichen Kunstschöpfungen sich verkörpert, sie bleibt mehr abstractes Begriffswesen. Es ist des männlichen Künstlers hohe und oft sehr schwere Aufgabe, nach Durchkämpfung jenes heißen Bildungsprocesses wieder so unbefangen zu werden, wie es die weibliche Natur ist.

Auch hier ist nirgend ein „Vorzug". Es giebt nur Einen Menschengeist, dieser ist das Ganze, männliches und weibliches Wesen sind dessen Theile; jeder derselben für sich ist unvollkommen, beide gehören zu einander und jeder hat den anderen darum als seines eigenen Wesens andere Seite zu betrachten; eine wirkt in der anderen.

Zu solchen Ergebnissen gelangt man, wenn man dem gesammten Kunstwesen eine derartige künstlerische Persönlichkeit gegenüberstellt, welche allen Anforderungen

(nämlich in Selbstschöpfungskraft, Theorie, Praxis) nach jeder Richtung hin gewachsen ist; läßt man die Seite der Theorie und selbstschöpferischen Thätigkeit unberücksichtigt, zieht man, unabhängig davon, nur die Seite der Reproduction, das Wiedergeben in praktischer Ausführung des bereits Geschaffenen, in Betrachtung, so fällt die weibliche Künstlerschaft als sehr bedeutend ins Gewicht. Der Künstlerin ist darin eben Alles zugänglich, was für ihr Instrument vorhanden ist; giebt es einen Grad der physischen Kraftbethätigung für die Ausführung gewisser Charakter- und Bravourstücke, wie sie dem weiblichen Vermögen nicht innewohnt, so dürfte dem auch ein Grad der Weichheit und Zartheit gegenüberzustellen sein, wo die Virtuosin den Virtuosen übertrifft: denn obwohl Beide, er und sie, gleich gut, kräftig und zart spielen können, so ist doch auch hier wiederum die Naturbestimmung zu bedenken, welcher zufolge der Mann näher dem Kräftigen, das Weib näher dem Zarten steht; er ist dort in seinem, sie ist hier vorwiegend in ihrem eigentlichen Elemente, obwohl es Jedem gegeben ist, auch die Gegenseite zur Geltung zu bringen.

Die Künstlerin führt eine Musik in derartiger geistiger Auffassung und gemüthlicher Verarbeitung aus, wie solche dem specifisch weiblichen Wesen entspricht; die Art der technischen Ausbildung ist dem entsprechend. Durch die weibliche Künstlerschaft gelangt somit die andere wesentliche Seite musikalischer Anschauungen zur künstlerisch lebendigen Wirklichkeit. Es würde folglich das

künstlerische Gesammtleben sehr unvollkommen, ja, gar nicht vernünftig denkbar sein, stände nicht dem Künstler die Künstlerin, als an Würde ebenbürtig, zur Seite.

Von diesen allgemeinen Voraussetzungen aus sind Folgerungen auf die besondere Stellung beider Geschlechter zum Clavier-Musikunterricht zu gewinnen; sie stellen sich, was die allgemeine Naturbestimmung betrifft, folgendermaßen heraus:

Die Lehrerin ist besonders dazu geschickt, die wichtige Vorbereitungsstufe für die Kunst zu vertreten. Das Kind oder auch das erwachsende Mädchen in seinem natürlichen Musikgefühl zu wecken und zu bilden, es einzuführen in den Kunstunterricht, also die Natur mit der Kunst zu vermitteln, das wird der Lehrerin (bei vorauszusetzender richtiger Selbstbildung) bis zu einer gewissen Stufe hin meistens besser als dem Manne gelingen. Die nahe Stellung weiblicher Personen zu Kindern und jugendlichen Mädchen, wo die fester auftretende „männliche Autorität“ noch entbehrlich ist, jene bei Männern so seltene, wahre menschlich warme Liebenswürdigkeit des Weibes, sind jungen Gemüthern wohlthätig fördernd beim Unterricht. Wo es beim Lehrer leider nur zu oft sich trifft, daß ihm Kinder kein Interesse einflößen, und wo dann jene natürliche Gemüthlichkeit in der Mittheilung fehlt, wo er sich allenfalls nur nothgedrungen den Umständen anbequemt und sich innerlich seufzend zu den jungen Menschenwesen herabläßt, da waltet im weiblichen Unterricht das schönste Gegentheil: die Mühe hat die

Liebe zur Mitgenossin, die kleinen Personen sind da keine blos langweilende Last, sondern sie leben sich wohl gar ein in das Herz, das bei Lehrerinnen immer eine Art mütterlichen Kindessinnes hat; es ist da die Opferfreudigkeit nichts so Seltenes wie bei Männern, die das „Kleine“ so oft irrthümlich als „Kleinliches“ behandeln, und sich lieber mit mehr gewichtigen Kunstgegenständen abgeben, wie solche zugleich reifere Kräfte voraussetzen.

Der Anfangsunterricht bei Kindern und besonders bei jungen Töchtern ist also mit bestem Erfolg von methodisch tüchtigen Lehrerinnen zu ertheilen, und zwar immerhin bis zur „Vorstufe des Mittelstadiums“. Bedeutendere, theoretisch und praktisch gebildete musikalische Fähigkeiten unter den Lehrerinnen (deren es in erfreulicher Anzahl giebt) werden den Unterricht weiter, bis zur höheren Bildungsstufe, leiten, doch ein Grund, sie für dazu vorzugsweise berufen zu halten, liegt nicht in der allgemeinen Natur, und es kommt dabei auf zufällige Vergleiche und demgemäße Entscheidung bezüglich der Personen an.

Von der Mittelstufe an, wo die Bildungskreise immer größer werden und das Kunstziel immer höher steigt, wo es einer künstlerischen Gesammtbildung im Wissen und Können bedarf, da wird der männliche Führer sicherer mit bestem Erfolg wirken, denn es bedarf da eines immer festeren Haltes, stärkeren Antriebes, energischeren Ergreifens; die Gefühlserkenntniß allein reicht nicht mehr aus: die geübte, auf kunstwissenschaft-

lichem Grunde beruhende Beobachtung, wie sie dem Lehrerwesen nicht äußerlich angeeignet sein darf, sondern aus der dazu berufenen Natur selbstbestimmend hervorgehen muß, hat nun ihre wichtige Aufgabe.

Alle diese Betrachtungen über Lehrer und Lehrerinnen sind eben nur als ganz allgemein gültig und allgemein bezüglich zu nehmen: sie gehen auf die Natur der Dinge ein und setzen keine besonderen Umstände voraus, auch Nichts, was durch Bildung eine jede Natur sich einlernen kann. Es ist stillschweigend vorausgesetzt, daß es überall und auf jeder Stufe gute und schlechte Lehrer wie Lehrerinnen giebt; die allgemeine natürliche Anlage aber, bei sonst brauchbarer Talentbeschaffenheit, ist ewig dieselbe. Um die vorige Betrachtung richtig zu fassen, ist, nach bereits gegebener Andeutung, als Beispiel das Wesen der Lehrer und Lehrerinnen in regelrechter Vollendung, Jedes nach seiner Natur, dabei zu denken. Dann aber wird einleuchten, daß jedes Geschlecht für gewisse (allgemeinhin anzunehmende) Bildungsstufen dem anderen vorzuziehen, für gewisse andere aber nachzustellen sei.

Er kann leicht in Härte, Rauhheit, Unduldsamkeit ausarten; zu scharfes Urtheil kann die nöthige individuelle Lebensfreiheit im Schüler ersticken; sie artet ebensoleicht in Mattheit aus, schlaffe Nachsichtelei läßt die Fehler ungerügt hingehen, der Mangel an Urtheil giebt großer Ungebundenheit Raum.

Wie die männliche Natur überhaupt zum Lehrberuf paßt, zeigt die Menschheitsgeschichte von Anbeginn

bis jetzt: denn alle Wissenschaft, welche Grund und Boden jedweder Lehre ist, entstammt dem männlichen Geiste. Wie aber die weibliche Natur „auch“ in hohem Grade zum Lehrberuf befähigt ist, lehrt die Erfahrung, und sie würde es noch mehr bethätigen, wenn frühzeitig darauf hingewirkt würde. Ganz besonders zum Musiklehrberuf taugt die weibliche Natur, weil sie in hohem Grade sympathisch zur Natur der Musik steht, die ja Ausdruck des Inneren, Seelischen, des Gemüthslebens und somit an sich weiblichen Wesens ist. Leider ist es aber zu häufig der Fall, daß die Musik nur Vergnügensstudium ist und dem jungen Mädchen, das sich vielleicht erst später, vielleicht durch äußere Verhältnisse bestimmt, der Musiklehre widmet, allzu oberflächlich beigebracht wird; die Energie, wie sie im Streben nach etwas Tüchtigem immer nöthig ist, fehlt der Halbberufenen; sie hat nicht festen Fuß, den nur das Gefühl, mit einer naturgemäßen systematischen Lehrmethode Eins zu sein, verleiht. Somit leisten die Lehrerinnen noch nicht durchweg und überall das, was sie ihrer bildsamen Natur gemäß zu leisten im Stande wären. Wird es auch unter beiden Parteien immer untaugliche Berufswesen geben, so ist doch das Verhältniß dort und hier für jetzt noch ein zu ungleiches: daß es aber immer mehr und mehr ausgeglichen und ein gutes werde, sei der Ehrgeiz der Lehrerinnen, im Streben nach Selbstbildung und im Erziehen Anderer.

Es ist noch nicht lange Zeit her, daß die Musiker

nur eine Minorität von sogenannten Generalbaßkundigen zu stellen vermochten: wer, etwa im 3. bis 4. Decennium, Generalbaß verstand, war ein angesehener Mann, ja für Viele ein Weiser, der im Besitze geheimer Wissenschaft war, die zu begreifen einen auserwählten Geist bedinge. — Das ist jetzt anders geworden: man sieht befremdet, fast mitleidig auf die nicht-Generalbaßkundigen hinab, denn es hat sich gezeigt, daß jene Wissenschaft auch von schwachen Köpfen aufzunehmen, daß sie nicht schwerer als eine fremde Sprache zu erlernen ist. Selbst schlechte Musiker, die von manchen bescheiden zurückstehenden Damen in der Begriffs- und Leistungsfähigkeit tief beschämt werden könnten, haben „Generalbaß studirt" und sind praktisch darin geübt. Es ist dies ein willkommenes Ergebniß des fortschreitenden musikalischen Zeitgeistes! Die immer weiter um sich greifende Lectüre guter musikalischer Zeitschriften und Bücher hat keinen geringen Antheil daran. Wie sich nun jene einst zurückgebliebenen Musikerschichten dem Studium der speciellen Musikwissenschaft zugewendet haben, so ist es jetzt an den Musikerinnen und vor Allem an den Lehrerinnen, denen schon viele „Dilettantinnen" mit gutem Beispiel vorangegangen sind, das Harmoniestudium oder den sogenannten „Generalbaß" gründlich zu betreiben. Man kann einen Cursus 2—4 Mal durchmachen, worauf etwa ebenso viele Jahre vergehen, auch später den Contrapunct und die Fugenkunst studiren, ja sogar (ohne selbst Etwas zu componiren) die Compositionslehre und Instrumen-

tationskunst verstehen lernen und dadurch zu einem ungleich höher stehenden Musikwesen werden. Man wähle jedoch anerkannte und erprobte Lehrer, höre auch nicht — wie es leider immer zu geschehen pflegt — mit dem Studium auf, wenn es schwer und trocken scheinen sollte, oder wenn es bis zum „reinen Satz" einmal durchgemacht ist! Bei Fleiß und Aufmerksamkeit wird sichs bald leichter und angenehmer machen und bei wiederholtem und consequent fortgeführtem Studium zu den höheren Regionen der Kunsterkenntniß bringen. Für Solche, denen ein mündlicher Harmonie-Unterricht nicht zugänglich ist, hat der Verf. dieses Buches eine „Leichtfaßliche Harmonie- und Generalbaßlehre, als theoretisch-praktisches Handbuch, zum Gebrauch für Musikschulen, Privat- und Selbstunterricht" (Königsberg, Gebrüder Bornträger) herausgegeben, und darin versucht, insoweit es überhaupt möglich ist, die persönliche Unterweisung zu vertreten. Von Vorkenntnissen ist Nichts weiter nöthig als Vertrautheit mit allen Tonleitern.

Zum Schluß dieses Abschnittes seien auch die Lehrerinnen angeregt, sich überhaupt der musikalischen Lectüre nicht zu entziehen; in des Verfassers „Führer" findet man unter der betreffenden Rubrik des ausgewählten Stoffes genug.

Zweiter Theil.

Besondere Beobachtungen.

Tieferes Eingehen.

Der Lehrer spreche hin und wieder, je nach der Verständnißfähigkeit des Schülers, über das Wesen des geübten Stückes, wo es eben als zweckmäßig und nöthig zur richtigen Auffassung und Würdigung erscheint. Der Schüler muß schon bei den ersten Stücken dazu angeregt werden, das Schöne, wie auch gelegentlich das Unschöne, das Kräftige, wie auch das Schwächliche, Zarte oder Herbe zu erkennen; man gewöhne ihn, den Charakter einer Musik bewußtvoll aufzufassen (wo man merkt, daß er im Dunkel darüber ist) und im Spiele ausdrücken zu lernen.

Selbstbildung.

Wer dem Schüler ein rechter Führer sein will, hat fortwährend sich selbst zu bilden, nie geistig stille zu stehen. Das eben ist der Segen wirklichen guten Unterrichts von Innen heraus: daß er veredelnd auf den Lehrer zurückwirkt und ihn zur Selbstbildung anregt. Auch ohne alle Kunstgelehrsamkeit, ohne besonders

strenge und hohe Schulbildung kann man sich schon mit redlichem Sinne für das Rechte, mit warmem Herzen und freiem Geiste viel Bildung verschaffen und es dahin bringen, daß man sich durch eigenes Nachdenken ein klares Erkennen und richtiges Urtheil aneignet.

Vielseitigkeit.

Der Musiker hüte sich vor Einseitigkeit, bekümmere sich nicht allzu ausschließlich um die Musik allein, sondern auch um die allgemeinen Menschheitsinteressen, ihre Bestrebungen, geistigen Entwickelungsschritte von den früheren Jahrhunderten an bis jetzt, damit man die Stellung, das Verhältniß der Tonkunst zum Gesammtleben begreifen könne. Die Literatur, die Poesie und die übrigen Künste (nicht einmal zu erwähnen der Akustik und anderer auf die Musik bezüglichen Wissenschaften), Alles ziehe den Musiker an und — Alles ziehe er zu sich heran, so weit es eben Umstände und Verhältnisse (ohne Schaden für das Hauptstudium) zulässig machen.

Was insbesondere die rein musikalischen Zwecke betrifft, so interessire man sich für dahin zielende Bücher, sowohl streng wissenschaftlichen als auch historischen und unterhaltenden Inhalts; auch lese man die öffentlichen Musikzeitschriften, die so recht der Pulsschlag des allgemeinen Kunstlebens sind.

Handgefühl.

Die Hand des gebildeten Spielers wird gleichsam eine Person für sich, in die sich der Spieler für jede Bewegung hineindenken muß, um sie Alles recht lebensnatürlich thun zu lassen. Besonders die springende und schwebende Bewegung verlangt solches, z. B. da, wo von einer Lage aus zu einer entfernten in bogenförmiger Bewegung übergesprungen wird. Dabei muß die Hand sich fühlen, wie eine Person in schwebender Schaukel, indem sie sich in freier Luft sanft gehoben und gesenkt fühlt; die Hand muß auf die Tasten fallen, wie ein Kunsttänzer nach hohem leichten Sprunge auf die Ebene herabkommt: nach leichtem Empor folgt ein gleichsam getragenes Herab, und elastisch nachgebend beugen sich beim Berühren des festen Bodens die geschmeidigen Gelenke der Kniee, Füße und Zehen, entweder zum Zweck sicher balancirten Stehenbleibens, oder zu neuem Aufschwunge, wie er sich durch erneuete Anspannung der Sehnen und Muskeln natürlich macht. So auch müssen, bei leisem wie wuchtvollem Spiel mit geschwungener Hand, alle Gelenke der Finger, Hände und Arme sich gleichsam „persönlich“ fügen und schmiegen, damit sich selbst die größte Kraft mit einer gewissen Anmuth paare.

Rhythmische Bewegung.

Ein Tänzer mit lahmen Gliedern und schlotternden Gelenken — das ist der Spieler mit unbestimmter Rhyth-

mik. Mag jener wie dieser immerhin Tact halten: wenn die Bewegungen innerhalb des Tactes an sich nicht drall und nett, sondern verschwimmend gleich verwischten Umrissen und Schriftzügen sind, so hilft dabei nicht die wundersamste Fingergeläufigkeit, die Wirkung ist matt, das Spiel schlaff.

Talentnatur.

Unter den begabten Schülern machen sich zwei Arten bemerklich, wie sie dem Gesellschafts- und Einsamkeitswesen im Leben entsprechend sind. Die Einen haben bei oberflächlichem Geist viel Formensinn; sie zeigen dadurch Gestaltungstalent, daß sie z. B. die Rhythmen graziös bilden, Alles leicht und gewandt vollbringen, Schattirungen und Accente hübsch abstufen, kurz „glückliche Hände" besitzen; doch spielen sie dabei wohl seelenlos, Ausdruck ist da, aber es ist eben kalter. Sie lieben zumeist auch solche Stücke, die sie mit ihren Gaben gut darstellen können: Gesellschaftsstücke.

Andere dagegen sind tiefe, stille Gemüther, denen der Ausdruck des so innig Gefühlten schwer wird; auch wollen sie aus innerer Scheu wohl gar nicht einmal mit dem Gefühl heraus. Sie haben eben kein Gestaltungstalent, höchstens für kleine, sinnig erfüllte Formen. Beide Arten sollten eine von der anderen lernen.

Schattirung.

Diejenigen Abstufungen des Ausdrucks in den Mittelgraden des Forte, Piano, in Crescendo und Decrescendo, welche man weder bewußt als solche giebt noch wahrnimmt, und die man nicht durch Zeichen anzudeuten vermag, sind die feinste Art des Vortrags: sie geben ihm erst die rechte Schönheit und Grazie der Gestaltung. Das „was dasteht" an Ausdrucksbezeichnung auf dem Notenblatt, ist nur die grobe Untermalung, die Grundirung; darüber hat der Spieler die eigentliche Farbengebung zu hauchen in dem, was nicht dastehen kann, weil es zu zarter Natur ist.

Feine Accentuation.

Unter den Virtuosen kennzeichnen sich die Geistgeadelten durch die Accentuation: denn diese besteht nicht blos mechanisch darin, verschiedene Tonstärkegrade fein zu geben, sondern vorzüglich in der richtigen Verwendung derselben. Eine solche kann nur aus innigem Verständniß schöner und ausdrucksvoller Kunstwerke, aus feinsinniger Uebung derselben erstehen, weil ausdruckslose Stücke keine derartige Accentuation bedingen.

Durch Vereinigung der hohen Kunst der Accentuation und Rhythmik erhebt der Spieler seinen Vortrag zur Höhe musikalischer Declamation, die zugleich den fühlenden und denkenden Künstler in einer Person verlangt. Unsagbar sind die Abstufungen des Accents in

einer sinnvollen Rhetorik, und wie richtig müssen sie auf gewisse Sylben fallen, um nicht den Geist zum Falschen zu verkehren! Wie eindringlich wirkt eine kräftig accentuirte Rede, in der sich Ton- und Wortverbindung von selbst zu machen und ein wahrer lebendiger Geistesstrom zu sein scheinen! Wie sicher und innig muß vollends der Spieler sein Stück erfassen, wo keine bestimmten Begriffe einen Accent als richtig oder falsch beweisen können (so überzeugend man auch das Eine oder Andere fühlen mag), sondern wo nur das Metrum einen ganz allgemeinen Anhalt giebt. Da ist es denn eine Art höherer Eingebung, welche still im spielenden Künstler waltet und webt, die das überzeugend Wahre hervorbringen muß.

Obwohl die Accente schon im innersten Organismus des Metrums liegen und nicht immer „wirklich“ hervorgehoben werden müssen, hat man ihnen doch im Vortrage stets Rechnung zu tragen, jenachdem eben „positive“ oder „negative“ Accentbestimmung für die sogenannten „guten“ und „schlechten“ Zeittheile waltet, so, daß der Sinn (so zu sagen der Zustand) des metrischen Organismus sich in seiner Art immer fühlbar verständlich macht. Der Anfänger möge Solches immerhin etwas merklich thun.

Schattirung und Accentuation sind zu vergleichen mit den Linien einer Zeichnung oder Schrift; es müssen sich die feinen Haarstriche von ausgeprägteren unterscheiden, und wie jene langgeschwungenen Linien an beiden Enden zart auslaufen, gegen die rundgeschweifte

Mitte hin aber an Breite zunehmen, so hat man auch im Spiele von melodien- und passagenartigen Tonfolgen in der Kraftgebung den Druck schwellend und verschwindend übergehen zu lassen; es muß dadurch eine Art Leben in das Spiel gebracht werden, das gleich dem eines sanft athmenden Menschen ist: man merkt Nichts davon, doch fehlte solche innere Regung, würde man sie sofort vermissen.

Unterrichtsergebnisse.

Der nächste Zweck des Musikunterrichts pflegt natürlich der zu sein: daß die Schüler praktische Fähigkeiten erhalten, damit sie durch dieselben sich und Anderen Vergnügen bereiten, oder sonstige Lebenszwecke daran knüpfen können. Das ist vernünftig gewollt, selbst da, wo sich vorläufig noch keine natürlichen Anlagen zeigen; aber auch wo diese vorhanden sind, ereignet sichs oft, daß später die Musik praktisch nicht mehr betrieben wird und daß der frühere Aufwand an Studium und Opfern aller Art vergeblich erscheint. Ist nun das Einschlummern eines guten praktischen Könnens immer zu beklagen, weil damit dem höheren Lebensgenusse Abbruch geschieht, so ist es doch gleichwohl falsch gefolgert, wenn man dadurch den früheren Unterricht als vergebens genossen bezeichnet; denn was die gutgeleitete praktische Beschäftigung mit Musik überhaupt Bildendes mit sich bringt, ist und bleibt unverloren, und man

darf geradezu annehmen: daß man ein anderer (und zwar weniger feinsinniger) Mensch sein würde, wenn man zeitlebens keine Musik getrieben hätte. Der Kunstgeist überhaupt wird vorzugsweise durch das Gefühl eingeathmet, und die Musik ist es darum, welche in jungen Gemüthern am sichersten und unmittelbarsten den Kunstsinn rege und bildsam macht. In unserer Zeit aber ist ein Mensch ohne allen Kunstsinn kaum ein rechter Mensch, und ohne einige Kunstbildung kein recht gebildeter.

Unmethodische Methodiker.

Es giebt unter den Sonderlingslehrern einzelne, welche über die Methode der Clavierspielmechanik nachgedacht haben und doch nicht zu einem einheitlichen Grundgedanken gelangt sind. Zuerst betrachteten sie wohl ihre eigene Spielweise und sahen, daß sie gut war; sodann sahen sie auch noch ganz andere Spielweisen, und gewahrten mit Befremden, daß auch diese gut waren: der Eine spielt lockeren, der Andere straffen Gelenks; der Eine stellt die Hand platt, der Andere spitz; der Eine spielt mit platten, der Andere mit gekrümmten Fingern und — sie Alle spielen dennoch gut! Nun glaubt der Methodiker den rechten Lehrsatz gefunden zu haben, indem er ausspricht: „Man kann die Hände und Finger stellen wie man will und man kann anschlagen wie man will: wenn man dabei nur gut Clavier spielt“. Sehr richtig und wahr, doch

nur für bereits fertig gebildete Spieler! Für den angehenden Schüler ist dieser, eines Lehrers unwürdige, grundsatzlose Ausspruch verderblich. Der Lehrsatz ist um so gefährlicher, als man gerade im Anfange scheinbar schadlos fast mit jeder denkbaren Stellung spielen kann: denn die kleinen Anfängerstücke spielt man zur Noth selbst mit ganz verdreht gelegter Hand. Hält es nun der Schüler, „wie er will“: jedenfalls wird er sich doch irgend Eine Art bleibend angewöhnen und nur im glücklichsten Falle die für alle Technik günstige, zumeist aber eine solche, die für größere Stücke (und vollends für bedeutende virtuose Aufgaben) unmöglich anwendbar ist, ja, die später alles Ueben fruchtlos machen und die ganze musikalische Zukunft verderben kann, denn späterhin kann man nicht mehr beliebig halten und anschlagen, „wie man will“, sondern man wird thun wie man gewohnt ist. Gewöhnlich ist dann aber der wunderliche Methodiker nicht mehr bei der Hand, um die Folgen seiner Unmethode zu verantworten, oder er ist ein so vollendeter Sonderling, daß er auch Angesichts der schlagenden Thatsache noch bei seiner Meinung bleibt. Man kann auch die Feder halten und führen, „wie man will“, wenn man nur gut schreibt. Sehr richtig! aber wenn es dem kindlichen Schreibschüler nun bequem ist, die Feder in die geballte Faust zu nehmen?

Fingergedächtniß.

Die Finger haben ihre besondere Art Gedächtniß, wie der Kopf das seine. Wie sollte man sonst ein früher gekonntes Stück nicht mehr zu spielen im Stande sein, obschon man es im Kopf hat und wohl gar auswendig aufschreiben könnte?

Langweiliges Ueben.

Aus „langweiligem“ Ueben wird kurzweilige Musik, aus kurzweiligem Ueben aber wird leicht langweilige Musik. Denn das stete Achten auf das Rechte und die kleine Selbstverleugnung, es zum Vortheil der Kunst auszuüben, pflegt gewöhnlichen Leuten „zu langweilig“ zu sein; lieber kurzweilen sie sich beim Ueben, gehen auf Nichts näher ein, um nachher — die armen Zuhörer mit miserabler Musik zu langweilen!

Pausen.

Jeder Tacttheil ist ein Gefäß, die Töne sind die Füllung, die Pausen sind leere Gefäße; man wirft aber Gefäße nicht entzwei, weil sie leer sind: darum respectire der Schüler die so oft vernachlässigten Pausen.

Standpunkt.

Bei Beurtheilung neuer Clavierstücke giebt es zwei Standpunkte, welche nur zu oft zur Anwendung ge-

langen und doch so wenig Berechtigung haben: wie gefällt das Stück beim Vorspielen in der Gesellschaft? Sieht es leicht oder schwer zu spielen aus? Das sind die entscheidenden Fragen. Bekanntlich aber kann ein Stück sehr schön sein und dennoch nicht zum Vorspielen taugen; bekanntlich kann ein Stück sehr zum Vorspielen taugen und dennoch schlecht sein. Die Majorität in der Gesellschaft pflegt viel zu äußerliche Neigung zu oberflächlicher Unterhaltung zu haben, um auf Sinniges einzugehen, und die eigene höhere Geschmacksbildung sollte doch Jedem wichtiger sein, als einige Minuten Gesellschaftsreizung durch schlechte Musik, die oft so viel Zeit und Uebung beansprucht. Ein Stück aber in seiner Würde nach Schwierigkeit oder Leichtheit abschätzen, heißt krämerhaft verfahren: Kunstwerke mit Elle und Pfund messen, ist nicht nur falsch, sondern auch geistlos.

Aeußerlichkeit.

Man sieht bei Claviervirtuosen öfters ein leises Bewegen der Gelenke auf bereits angeschlagener Taste: dies geschieht entweder absichtlich, um die elastische Nachgiebigkeit und geschmeidige Bewegungsfähigkeit wach zu erhalten, oder es ist die immer wache Lebendigkeit selber in den Nerven und Muskeln, welche die äußerliche Gelenksregung unbewußt verursacht. Ein starres Gelenk giebt starren Gegendruck und ist dem Anschlage wie eine harte, abstoßende Mauer; ein nach-

giebig geschmeidiges Gelenk aber ist wie ein elastischer Boden unter dem Sprunge. Allerdings kann eine derartige Bewegung äußerlich zu merkbar werden: dann wird sie wohl zur störenden Manier oder gar zur Koketterie.

Stottern im Spiel.

Es giebt eine gewisse Art beim Ueben der Stücke, die ebenso schädlich für den Spieler als ärgerlich für den Zuhörer ist: das tappende, unsicher fühlende Anschlagen der Tasten, die gleichsam erst probeweise und dann gültig angeschlagen werden, wie der Blinde erst mit Fuß und Stock den Boden prüfend betappt, um danach bestimmt aufzutreten. Die Töne werden so allemal erst vom Gehöre gleichsam geschmeckt, ehe sie wirklich genossen werden, und es kommt so eine stotternde Musik hervor, die Einen nervenschwach machen kann. Die Folge solcher Ueberei ist, daß der ganze Vortrag mit der Zeit ungenießbar wird. Man hat aber den Grund zu jener übeln Art des Einspielens in einer Unsicherheit des Auges, wie auch in dem Mangel an richtigem Verhalten zwischen Augen und Fingern zu finden: die Augen nämlich sind unsicher im Lesen und müssen erst die Tasten fragen, ob das Gelesene auch wahr sei; die Finger sind dann wohl ebenfalls unsicher und müssen die Tasten wiederholt kosten. Man verbannt dies Mißverhältniß dadurch, daß man beim Vorüben mit einzelnen Händen gründ-

lich zu Werke geht und überhaupt immer in natürlich angemessenem Tempo spielt, wo das Tappen nicht nöthig ist. Sollte man auch noch so lange in diesem ruhigen Gange spielen müssen, ehe das rechte Tempo möglich wird: es ist einmal Naturbedingung des gespielten Stücks, und Natur läßt sich kein Schnippchen schlagen.

Stoff und Verarbeitung.

Man pflegt die Wichtigkeit der Klangweise bei Fingerübungen und Tonleitern sehr zu unterschätzen; und doch sind jene der Stoff, aus dem die Claviermusik gewirkt wird. Man vergleiche die Art der Klangbildung bei der Tongebung z. B. mit dem Material zum Weben, die Tonleiter und accordische Uebung ist dann der daraus gesponnene Faden, die Musik ist das kunstvolle Gewebe. Ist aber das Material schlecht, so kann der Faden nicht fein und egal werden; und sei jener auch noch so gut: wenn der Faden ungleich ist, kann nur ein unschönes Gewirk daraus entstehen. Der Uebende bedenke überhaupt stets, daß er am Webstuhl sitze: er bringt entweder Seide oder Sackleinen hervor, denn die Art des Uebens macht die Art des technischen Stoffes.

Redeweise.

Wenn man gewöhnlich von einem gespielten Stücke sagt: „es geht“, so ist das ein bedeutsames Wort;

denn nur etwas Lebendiges, Selbständiges kann „gehen“, ein fertiges Wesen, das zusammengehörigen Leib und Geist hat. Solche Geschöpfe sollen denn auch die Musikstücke im Vortrage sein, sie sollen zuerst im natürlich organischen Bildungsgange „werden“ und dann „gehen“; denn ein Automat kann nicht selbst gehen, sondern wird zum Gehen gebracht.

Componistengruppe.

Liszt und Thalberg sind zwei verwandte Gegensätze. Beide sind Vertreter der modernen Claviervirtuosität. In der Technik Liszts ist der geniale Geist, in Thalbergs die Mechanik des Virtuosen das bestimmende Princip. Von Beiden gehen auch verwandte Linien aus, indem mit Liszt z. B. Chopin, Henselt und Andere, mit Thalberg Döhler, Mayer und Andere in gleicher Gruppe stehen. In Dreyschock dürfte sich Liszts technische Form mit Thalbergschem Princip vermischt geben. Liszt schuf aus einem urwüchsigen, oft dämonisch wilden Impulse heraus, und die ungeheueren Formbildungen im reichverflochtenen Claviersatze ergaben sich gleichsam von selbst aus der bald rasenden, bald innigen Lust in dem Machtgefühle unbegrenzter Technik; er schwelgte im bacchantischen Rausche seiner originellen Passagen. Thalberg schuf anders; er ging nicht von der Passagenidee im Geiste zur Claviatur über, um sie der letzteren anzuschmiegen, sondern er ging von

der Claviatur aus zur Passagenerfindung; er saß und paßte Glied für Glied zusammen, wie Mosaikarbeiten. Liszt ist darum seiner Zeit weniger nachzuspielen gewesen als Thalberg, den Jeder begreifen konnte. Mit der Bewunderung Liszts mischte sich wohl gar eine unbewußte schöne Furcht, weil das Schöne und Große, was er bot, zugleich so fremd und ausschweifend war. So konnte der Enthusiasmus für Liszt ins Wilde und Fanatische ausarten; bei Thalberg blieb er, trotz aller Hingebung, zahm. Daß Liszts dämonische Natur den Kampf mit sich brachte, liegt nahe, denn er band sich an Nichts und riß Vieles, Schlimmes und Gutes, um, indem er lauter Neues, Edles wie Schlackenhaftes (aber nichts Gemeines) bot. Thalbergs Starrheit war kampflos. Seine Compositionen haben nur eine äußere mechanische Lebendigkeit, und sind darum selbst von nur formalen Spielern vollkommen richtig aufzufassen; Liszt aber fordert den Geist heraus, und wird darum, wenn Thalberg längst verklungen ist, noch fortleben.

Wie es zu gehen pflegt.

So viel auch Clavierspiel getrieben wird, pflegt es damit keineswegs kunstwürdig herzugehen in der Dilettantenwelt; es ist nur eine Art Naturalismus in ihrer Kunst, nur schlechtweg „Spielen“, nicht kunstgemäße Ausführung. Es geht damit, wie mit der gewöhnlichen Sprache im Umgangsleben, verglichen mit der Sprache

des Dichters, durch den Mund eines gebildeten Declamators: man spielt wie man spricht, oder wie Dieser und Jener Etwas zeichnet, d. h. man versteht so ziemlich, was gemeint sei, die Sache ist im glücklichsten Falle eine anständige Zeitausfüllung gewesen. Daran ist Vielerlei schuld; unter Anderem auch die unglückselige Lehrpfuscherei: die Nachsicht der Lehrer, die dem Schüler Mühe ersparen will und ihn dafür um die Erreichung einer ordentlichen Kunstfähigkeit vorweg geradezu betrügt, wenn auch in aller Gutmüthigkeit. Ferner ist schuld das frühe Großthunwollen mit bedeutenden Stücken und glänzend aussehenden Virtuosenkünsten. Es giebt Spieler, die sich was ganz Besonderes zu sein bedünken: sie spielen Chopin, Schumann, Liszt und Henselt und würden doch oft nicht im Stande sein, Hummels A dur-Rondo Op. 56, oder nur Moscheles' Babillarde, seine Charmes de Londres, eine gewöhnliche Sonate von Clementi oder gar Bachs dreistimmige Inventions wirklich gut zu spielen. Man sei bescheiden, ein unerbittlicher Kritiker gegen sich selbst, und schraube den Standpunkt in Betreff des „Wie“ im Spiel etwas hoch.

Zur Auffassung.

Man muß sich manche Clavierstücke ganz oder stellenweise orchestral instrumentirt denken und sie danach im Vortrage wiedergeben, doch in den natürlichen Grenzen der Claviermechanik dabei verbleibend. So in Beet-

hovens größeren Sonaten; besonders aber in seinen fünf (nur hoch ausgebildeten Spielern erreichbaren) letzten Sonaten blasen rechts oft die sanften Flöten auf dem matten Silbergrunde eines Streichquartetts, links führen Celli gezogene Läufe aus, während milde Blasinstrumentenklänge dem Ganzen eine weiche Fülle verleihen.

Zum Ueben.

Die beste Uebungsart fußt immer darauf, daß der Spieler und sein Spiel in beständiger innerer Verbindung bleiben, d. h. jeder Ton muß im Willen vorbereitet, also gewußt sein. Sobald das Spiel dem Bewußtsein voraus eilt, fehlt der Zusammenhang und der Thätigkeit wird der Boden entzogen. Ist endlich auf diesem Wege die Uebung zum Ziele des Könnens gelangt, dann ist letzteres von rechter Art, möge auch das Bewußtsein in den Instinct des Gefühls zurückgetreten sein: Reinheit, Bestimmtheit des Spieles sind errungen, man braucht sie nur zum rechten Vortrag anzuwenden und zu bewahren.

Lehrtalent.

Wer die rechte Lust zum Lehren hat, der hat auch meist das Talent dazu: denn was im Geiste steckt, will heraus; im Herausfördern aber liegt eine Lust und — so werden Drang und Beruf immer mit einander vereint sein.

Die Indifferenten.

Viele Lehrer haben eine handwerksmäßige, kalte Theilnahmlosigkeit für die Unterrichtssache; diese soll doch aber immer Bildung verbreiten, zielt also mit auf das Lebensglück des Schülers. Möchten doch Manche weniger tagelöhnernde Schulmeister, und lieber mehr Menschen sein und bedenken, welcher schweren Vergehen sie sich durch Lässigkeit schuldig machen! Die reine Menschlichkeit hat in der That großen Theil an der Missionserfüllung eines Lehrers, dem z. B. durch talentlose und oft mit den verschiedenartigsten übeln Eigenschaften ausgestatteten Schülerpersönlichkeiten sein ohnehin schwerer Beruf gründlich verleidet werden kann; er wird sich zuweilen sogar einer gewissen Abneigung nur schwer entäußern können. Da gilt es aber alle moralische Kraft zur Wahrung der Berufsehre zusammen zu halten! In besonders schlimmen Fällen nehme der Lehrer die Einbildungskraft zu Hülfe und versetze sich z. B. in die Person der Eltern, die das dem Lehrer vielleicht so unsympathische Schülerwesen wohl tausend Mal als ihr Liebstes auf der Welt gesegnet haben und auch den Lehrer segnen würden, der ein Stück persönliche Selbstverläugnung daran setzt, die Seele des anvertrauten Kindes zu veredeln, und so dessen inneres Wohlsein befördern zu helfen. —

Man arbeitet so zugleich an der eigenen Bildung und wird die Wahrheit fühlen: daß aller rechten Lehrweise wahre Religiosität zu Grunde liegen muß.

Beim Vormachen.

Manche Lehrer spielen immer blos vor und sagen dann (wie der alte Bach): „So muß es klingen“. Das ist nur für weitere oder doch eingeweihtere Schüler genug; für andere gehört noch viel Lehre dazu: wie man es machen muß, damit es „so“ klinge. Auch ist keineswegs immer nöthig, das ganze, vielleicht lange Stück dem Schüler vorzuspielen: einzelne Stellen daraus reichen oft hin, das Verständniß anzubahnen. Zuweilen, wenn ein fremdes, schwerfaßliches Musikstück vorkommt (z. B. die ersten Stücke von S. Bach, von Schumann, Chopin), ist das Vorspielen nöthig, bevor sich der Schüler an die Uebung macht; sonst aber ist es gut, ihn sich erst selbst etwas in die Auffassung und Vortragsweise hineinarbeiten zu lassen und ihm danach erst hülfreiche Anweisung oder praktische Vorspielhülfe zu leisten. Zuweilen ist es bei mehr eingespielten Schülern gut, daß sie sich in eine ihnen noch fremde Musikgattung hineinspielen und erst Alles daran thun, was sie überhaupt können, bis sie es nach ihrer Meinung gut spielen, oder doch sich selber Nichts mehr darüber zu sagen wissen: dann trete des Lehrers Urtheil und Berichtigung hinzu. Dem Anfänger muß im ersten Jahre meistens Alles wiederholt vorgespielt werden.

Regelmacherei.
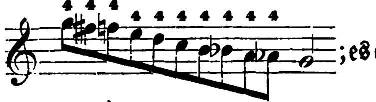
Es ist grundfalsch, nach zufälligen Vorkommnissen sogleich allgemeingültige Regeln zu machen. Sieht

beispielsweise Einer mit steifem Arm und Ellenbogen schlecht spielen, so stellt er wohl gleich die Regel auf: „Man muß nicht mit steifem Arm und Ellenbogen spielen“. Solche Regel würde eben nur etwa für Schüler auf den ersten Unterrrichtsstufen anwendbar sein: weil daselbst keine derartigen Stücke vorkommen, wo die Wirkung mit fester Armhaltung (wie sie nur ein höher gebildeter Spieler anzuwenden versteht) zu erzielen nothwendig ist, und weil solche Schüler ohnehin nur zu viel Neigung haben, in einer natürlichen Unbeholfenheit die Gelenke zu steifen. Man hat durch solche beschränkte Regelmacherei der Methode viel geschadet und es ist damit, als wenn man die Verbote, welche in einer Kinderstube vollkommen gut angebracht sind, auf die gesammte menschliche Gesellschaft angewendet wissen wollte. Man studire die wahre Natur der Sache, befreie sich von blos individuell beschränkter Anschauung, übersehe mit freiem Blick das Ganze und dringe bis auf den Kern vor; sodann erwäge man die praktische Anwendung für verschiedene Zwecke und bedenke: „Eines schickt sich nicht für Alle“, wie auch: „Alles schickt sich nicht für Einen“.

Seltsamer Fingersatz.

Die Originalitätssucht hat sich auch auf den Fingersatz geworfen: ganz gewöhnliche Stellen sollen durch seltsamen Fingersatz ungewöhnlich werden! Die Componisten fehlen öfters darin, daß sie eine nur für sie

selber passende (und vielleicht nur aus Laune hervorgehende) Fingersetzung hinschreiben, und diese so für Alle gültig machen wollen. Das ist dann eine curiose Eigenthümlichkeit. Zuweilen ist indessen mit sonderbarem Fingersatz eine wohlberechtigte Absicht auf bestimmte Wirkung verbunden, indem eine gewisse Fingersetzung bei mancher Tonfolge zu einer besonderen Spielart zwingt, welche dann die beabsichtigte Wirkung macht. So z. B. finden sich Stellen, wo eine mäßig gehende chromatische oder diatonische Tonleiter mit einem einzelnen Finger gespielt werden soll:



; es ergiebt sich hierdurch von selbst ein Mezzostakkato, eine gelockerte Tonfolge, die freilich auch durch die bekannte Bezeichnung angedeutet und mit gewöhnlichem Fingersatz auszuführen sein würde. Im Grunde ist jene Art eine kleine Fingersatzcoquetterie und spielende Tastenkoserei. Man sehe z. B. Chopin Op. 9 Nocturne Nr. 2 in Es, Tact 16, 26, 27, 28.

Hand und Mechanik.

Es ist nicht uninteressant, die Beziehung zwischen Hand und Mechanik des Claviers zu betrachten, so natürlich und allbekannt es auch erscheint. Die Glieder

liegen so, daß eines die Bewegung des anderen auf die Taste hin fortführt, aber gemäßigt in der Kraft durch die zwischenliegenden Gelenke, elastischen Sehnen und Muskeln. Die Kraft würde eine rohe und stumpfe Bewegung verursachen, wenn sie vom Knöchel steil hinab und im gelenklosen, senkrecht stehenden steifen Finger ausginge; so aber geht die Leitung weiter; sie wird in ihrer Kraft durch das Gelenk aufgefangen und durch schräge Fortführung bis auf das zweite Gelenk geleitet, das unmittelbar die Taste drückt. Auch wo die Gelenke im Anschlagmomente steif sind, können sie sich im Treffmomente bereits nachgebend verhalten. Die Fingergelenke üben so eine ähnliche Wirkung aus wie die Beingelenke: der Schritt würde den Körper erschüttern und unsicher stellen, aber die Gelenke an Knie, Spanne und Zehe machen die Bewegung weich. Der eigentliche interessante Punkt liegt nun aber darin, daß der Claviermechanismus demjenigen des Armes, von den Schultern bis zu den Fingerspitzen ähnlich, im Princip aber, auf Anschlag und Tonerzeugung gerichtet, sogar von gleicher Natur ist: denn der von der Taste in den Clavierkörper fortlaufende Claves-Balken ist auch ein Arm, der weiterhin unter dem Hammermechanismus seinen Ellenbogen hat, von welchem aus sich weitere Gelenke und Glieder emporrichten, die mit den Hand- und Knöchelgelenken verwandt sind und endlich in den Hammerstiel mit seinem Kopfe als Finger auslaufen, die unter die Saite schlagen wie der Finger auf die Taste.

Gegen die Pedalfeinde.

Der häufige schlechte Gebrauch des Pedals hat dies bedeutende Wirkungsmittel bei Manchen in Verruf gebracht; sie lassen es darum grundsätzlich ganz unbeachtet. Wer wird aber die Farben verdammen, weil Viele schlechte Bilder damit klexen? Alles zu seiner Zeit in rechter Weise; auch das Pedal: man höre fein musikalisch, und danach gebrauche man es; nur selten für viele Töne, aber oft und kurz. Man wird bei guten Virtuosen bemerken können, daß sie das Pedal oft vier- bis sechsmal in einem Tacte, ja zuweilen bei einer Reihe von Einzeltönen für jeden besonders nehmen.

Irrige Ansichten.

Manche Lehrer sind der Meinung, sie müssen sich pflichtgemäß beim Unterrichten anstrengen und Alles mit aufregendem Eifer sagen. Manche Andere meinen wieder, sie haben gar nicht die Pflicht, sich anzustrengen; sie bewahren sich eine ertödtende Ruhe. Beides ist falsch. Das einzig Beste ist: das Mögliche mit Ruhe zu erstreben, überhaupt aber das Erreichen des Möglichen als die Hauptbestimmung zu betrachten und die dazu nothwendige Anstrengung nicht zu scheuen.

Seltenheiten.

Drei Dinge trifft man selten an, die gleichwohl selbst bei sehr geringem Talent durch natürlichen Gehörs-

sinn und mit einiger Uebung bei richtiger Anleitung zu erlernen sind: erstens der rechte Pedalgebrauch; zweitens: die natürlich ästhetische Accentuation; drittens: genaue Stimmenführung in mehrstimmigen Sätzen. Ueber den ersten Punkt sehe man das unter der Ueberschrift „Pedalgebrauch" Gesagte. Bei dem zweiten Punkt ist namentlich die kunstvolle Accentuation bei Doppelgriffen gemeint, wo z. B. von zwei Tönen Einer Hand der hauptmelodische Ton stärker als der andere (mit ihm zugleich angegebene) klingen soll. Hierdurch wird erst das Haupt- und Nebensächliche von einander unterschieden und dies ist eine so unerläßliche Nothwendigkeit, daß man an eine allgemeine Erfüllung derselben glauben sollte. Doch im Gegentheil gehört es schon bei „guten Spielern" in der Dilettantenwelt zu den äußersten „Vortragsfeinheiten". Was aber drittens die richtige Stimmenführung, wo mehrere Stimmen in Einer Hand liegen, anbetrifft, so ist dies selbst bei durchaus Talentlosen durch Consequenz zu erreichen, weil es dabei nur auf äußerliche Genauigkeit und Notenwerthberechnung ankommt. Aber in diesem Punkte herrscht große Verwilderung und Stumpfheit.

Selbstfinden.

Manche Lehrer lehren nicht gut und bilden dennoch ein und das andere Mal einen guten Spieler; da trifft sichs indessen wohl, daß solche Schüler besonders glücklich beanlagt waren, sie bildeten sich selber, denn

sie fanden die rechte Art (die doch immer etwas Natürliches ist) von selbst durch seltenen glücklichen Instinct. So geht es mit dem Anschlage, mit der Technik und mit dem Vortrage, den ja manche Lehrer in verblendeter Irrung überhaupt für unlehrbar halten! Da sinkt denn der Lehrer zum bloßen Handwerksaufseher herab, der nur darauf achtet, daß regelmäßig geübt, daß im Tacte und mit Gleichmäßigkeit gespielt werde 2c. Und welches Glück, wenn der Aufseher in diesen Handwerkselementen nur etwas feinsinnig und gewissenhaft ist!

Lehrzeiten.

Die ersten und natürlichen Unterweiser des Kindes sind die Eltern; sie können aber unmöglich Alles lehren, sie nehmen darum Stellvertreter: die Lehrer. Jeder rechtschaffene Lehrer ist also eigentlich ein Stück Eltern, wenn er in dem richtigen natürlich würdigen Verhältniß zum Kinde steht; die Eltern selber müssen vernünftig genug sein, den Sinn und die Folgen solcher Stellvertretung einzusehen. Ueberhaupt sind nur drei Lehrzeiten im Sinne allgemeiner Menschenerziehung zu begreifen: Eltern-, Lehr- und Lebenserziehung. Danach hat sich auch der Lehrer zum Schüler zu stellen, indem er in diesem entweder das untergeordnete Kind, oder den gleichberechtigten Menschen zu erkennen hat, denn die Erziehung des Lebens dauert für Jeden bis ans Grab.

Natürlicher Vortrag.

Möchte doch Jeder wenigstens so vorzutragen suchen, wie man ein einfaches Gedicht declamirt, oder nur wie ein Kind sein Gebet spricht. „Ihr sollt nicht plappern wie die Heiden!“ Auch die Finger sollen nicht mechanisch plappern und klappern, sondern mit Sinn musiciren und beweisen, daß ihr Blut den Weg durch Kopf und Herz macht. Man spiele auch als weitergebildeter Spieler zuweilen noch schlichte „Volksmelodien“ und denke und fühle bei jedem Ton, wie er schön vereint mit den anderen klingen, wie das Ganze, als natürliches Musikgewächs, wirken soll. Man frage und sage sich, welcher Charakter wohl in einem Stücke liege, oder welcher Ausdruck in einzelnen Stellen: ob ruhig oder aufbrausend, heimlich oder offen leidenschaftlich, innig, verzückt, schroff, herb, süß, überschwänglich, traurig, an sich haltend, milde, hingebend oder noch anders; schon ein solches Wort, recht begriffen, kann anregend zu bestimmterem Vortrag wirken.

Tactzählen.

Wer immer den Tact laut zählen oder treten muß, steht noch auf der Stufe eines Menschen, der nicht lebhaft denken oder lesen kann, ohne es zu sprechen: denn beim Nichttacthalten ist der Kernpunkt der, daß die Zeittheile nicht lebhaft genug gedacht und die gleiche Schlagfolge nicht deutlich vorgestellt werden kann, um

die Zeitform aufrecht zu halten. Tactlosen Schülern ist zu rathen, Solches als beziehungsweise Geistesschwäche anzusehen und vor keiner Mühe zurückzuschrecken, sich eine normale Geistesnatur anzueignen.

Klein und groß.

Wie die Musikstücke, so sind auch die Geister, denn jene entspringen aus diesen. So giebt es kleine und große Musikstücke, wie Lieder und Opern, Tänze und Sonaten und dergleichen. Danach ordnen sich auch die Componisten als kleine und große, und ebenso die Virtuosen. Wer Nichts als Tändelmusik componirt oder spielt, ist eben selbst Tandkünstler; wer nur im Großen lebt, wird auch ein Großer unter den Geistern sein. Doch kommt es noch sehr darauf an, ob die eingeschlagene Richtung auch wirklich der Natur des Künstlers entspricht, oder ob er sich etwa nur hinein täuschte. Es ist aber erklärlich, daß der große Geist sich besser mit der kleinen, als der kleine sich mit der großen Gattung abfindet, weil alles Große bereits das Kleine in sich begreift. Bekanntlich aber kann man im Kleinen groß und im Großen klein sein; in jenem Falle ist man darum noch nicht zum Großen, im anderen Falle noch nicht immer zum Kleinen befähigt: denn jede Gattung bedingt eine Art Genie für sich allein. Nur selten trifft sichs (wie z. B. bei Bach, Haydn, Mozart), daß man gleich stark begabt für Großes wie für Kleines ist; es giebt zwar viele Componisten, die

Gutes in Beidem schufen (z. B. Mendelssohn), doch ist dann im Großen meistens nur die Form groß und kunstgemäß, der Geist aber oft dem nicht entsprechend. Neuere Componisten, die groß im Kleinen, sind unter anderen Chopin und Schumann.

Höhere Anschauung.

Der rechte Kunstlehrer wird auch darin, daß er immer Unvollkommenes zum Vollkommeneren umzubilden hat, eine hohe und schöne Thätigkeit finden; er wird daraus ein wohlthuendes, den Schüler mitförderndes Selbstgefühl schöpfen, welches ihm die schwere Aufgabe versüßt, täglich und stündlich Fehlerhaftes, Unharmonisches und Unverhältnißmäßiges in seiner schönen Kunst hören zu müssen.

Studienzweck.

Alles Studium überhaupt und alle Uebung ist Erziehung, denn immer ist die Aufgabe die: im Dienste des Weltgeistes sich möglichst allseitig harmonisch zu bethätigen.

Kunststudium aber ist eine Stufe zur höchsten Erziehungsvollendung; denn wie die Kunst selber alles Reale und Materielle, Wissenschaft und was sonst Cultur und Civilisation ausmacht, zu ihrer Grundlage hat, auf welcher sie sich erhebt, so setzt auch die rechte

Kunstbildung alles darauf Bezügliche beim Schüler voraus. Er legt und bebaut mit seinen übrigen Studien den Boden, aus dem heraus zunächst Keim, Stamm und grünendes Geäst der Gesammtbildung erwachsen, um endlich die Frucht: Kunstbildung, hervorzutreiben.

Kinderstücke.

Unterrichtsstücke der rechten Art zu schaffen, ist keineswegs leicht — oder besser gesagt: es gehört eine ganz besondere Componisten-Natur dazu, die aus freiem Triebe für den Unterricht schreibt. Die vielen einschränkenden Bedingungen dürfen ihr nicht störend sein, sie muß sich in dem engen Rahmen technischer Grenzen so frei fühlen, als existirten solche gar nicht; ihre musikalische Phantasie darf nicht durch pädagogische Maximen vertrocknet, sondern muß, wie die Jugend selber, jugendlich frisch gestimmt sein. Wie ein Kind seinen beschränkten Geisteshorizont nicht ahnt, sondern sich frei fühlt, wie der im weiten Aether fliegende Vogel, so muß die Phantasie sich fühlen, die für Kinder dichtet oder musicirt; zugleich aber muß sie die reife Schaffenskraft einer weit über dem Kinde stehenden künstlerischen Persönlichkeit haben: denn das Kindesgemüth soll sich in idealer Form widerspiegeln. Das Kinderstück soll mit seinem kindlich-freundlichen Inhalt zu dem Kinde hinabsteigen und es an der künstlerischen Form in die höhere (doch dem Kinde natürlich zugängliche)

Kunstsphäre hinaufziehen. Man sieht also wohl, daß Kinderstücke componiren keineswegs Kinderei ist! War doch Haydn nur ein Kindesgemüth in der Person eines musikalischen Weisen, hat doch Schumann zuweilen kindlich, wenn auch nicht für, sondern über die Kindheitsscenen, componirt. Man sehe auch C. Reineckes „Kinderlieder“ Op. 38, aus denen er ein liebenswürdiges Thema in der ersten seiner drei reizenden Sonatinen Op. 47 zu Variationen verwendete; ferner Grädeners „Fliegende Blättchen im Kinderton“ und man wird finden, wie schön sich das Kindesleben im Künstlergeiste verklärt widerspiegeln kann. — In der schönen Natur, oder überhaupt in Momenten inneren und äußeren Wohlgefühls, wo die Stimmung eine so glückliche und reine ist, wo man unbewußt wahre Kindesunschuld athmet und wo das Gemüth von selbst Melodien wie aus Kindermunde singt, sollte man immer für die Jugend schaffen, wenn und was man eben für sie schaffen will. Jene Stücke im Unterrichtgeben hören, und wieder ihre frohen Schaffensmomente innerlich durchleben, ist für den Componisten Eins. Wir brauchen für die Jugend geistesgesunde und formenfrische Musikstücke; sie müssen gleichsam von selbst für ihren instructiven Zweck entstehen, unwillkürlich für Schüler geschaffen werden und also scheinbar zufällig für den Unterricht passen.

Wahl und Anwendung der Kinderstücke.

Indessen hat man immer zu berücksichtigen, daß auf jeder Stufe zunächst eine gewisse Festigkeit in der mechanischen Spielart zu erwerben ist, bevor man Stücke mit Inhalt giebt. Wie man einem Kinde erst nach der Buchstaben- und Buchstabirkunde das Lesen beibringt und auch dieses erst nur mechanisch mit kleinen Sätzen ohne besonderen Gehalt beginnt, so müssen es auch beim clavierspielenden Kinde erst die gehörigen Fingerstudien und dann eine Reihe von Notenübungen sein, in kleinen sogenannten Handstücken (— weil vorwiegend für die Hand und nicht für den Geist bestimmt —), die den poetischeren Stücken vorhergehen und für diese erst den Boden ebnen und festigen. Man gebe nie Stücke für die Gehörs-Ergötzung, wo noch nicht die mechanischen Vorbedingungen dafür vorhanden sind! Es möchten sonst unter des auf falscher Fährte fortschreitenden Schülers Händen später auch die Heroen-Stücke zu Leistungen gemißbraucht und zu Schöpfungen verunstaltet werden, die man satyrisch „Kinderstücke“ nennen dürfte.

Berufsübung.

Aller Kunstunterricht und mithin auch der Musikunterricht gehört zu den edelsten Berufen im weiten Reiche der gesammten Lebensthätigkeit: denn er ist geistige Mittheilung im Dienste des Höchsten und Ewigen. Nur muß man darin die Kunst- von den Handwerks-

Pädagogen streng unterscheiden: Jene haben vorzugsweise des Schülers Ausbildung im Auge und sind mit dem dazu gehörigen Wollen, Wissen und Können ausgestattet; diese dagegen haben vorzüglich sich selbst im Auge und ihr Thun ist daher rein äußerlich nur auf Fortkommen gerichtet.

Bildungstrieb.

Es giebt zweierlei Grund, der die Menschen zur Bildung überhaupt, zur Musikbildung insbesondere anregt:

Die Einen wollen sich die Bildung nur aneignen, um in gewissen Kreisen der Gesellschaft bestehen zu können, wo selbst manche Tugenden gewissermaßen als eine Art conventioneller Seelenuniform betrachtet werden, die Jeder haben muß, um das gesellige Gleichgewicht behaupten zu können. Die Anderen hingegen eignen sich die Bildung aus Liebe zur Bildung an, und darum gewinnen sie auch dieselbe, denn: Liebe kann Alles, auch freudig sich selbst zum Opfer bringen im Kampfe mit den Bedingungen, welche dem Preise des Erringens gesetzt sind. Jene bleiben meistens auf der Oberfläche, sie haschen nach dem Schein; Diese gewinnen das Wesen, sie vermählen sich geistig mit der Kunst; bei ihnen waltet Hingebung und Durchdringung. Dort bleibts beim Sinnenkitzel; hier kommts zum Genuß des Ideals.

Maximen.

Zwei Lehrer, die in den Grundanschauungen ihrer Methoden sympathisiren, sollten diejenigen ihrer Schüler, bei denen etwa nach langem Unterricht kein Fortkommen mehr zu bemerken ist, zeitweilig austauschen dürfen; es würde dadurch in vielen derartigen Fällen neue Anregung erzielt werden, denn die persönliche Verschiedenartigkeit in der Lehrart thut oft Bedeutendes. Jeder hat seine eigene Art, der Schüler wird dadurch frisch berührt, auf andere Seiten hingezogen und gewinnt so an Bildung.

Gute Conservatorien vermitteln solche größere Bildungsweite, vorausgesetzt, daß vorher eine tüchtige Grundlage bis zur Stufe angehender Selbständigkeit beim Zöglinge durchgeführt wurde. Das Conservatorium sei „die Fremde" für den reiferen Schüler.

Zwang und Freiheit.

Der Schüler muß sich streng an Regeln halten. Warum? Weil er Anfangs noch auf dem Standpunkte rein natürlicher Anschauung steht. Was die Technik betrifft, so wird er noch von der unbeholfenen Gebundenheit seiner Glieder beherrscht und soll erst lernen, die Natur derselben auf erzielte Kunstzwecke anzuwenden; bezüglich des Musikalischen muß er erst die Sache theoretisch an sich, in ihrem Zusammenhange und ihrer natürlichen Wesenheit erkennen lernen; er steht noch

draußen und muß sich strenge an die gesetzlichen Bedingungen der Sache binden. Erst wenn er den Naturforderungen gerecht geworden ist, kann er mit Freiheit über die Technik schalten und walten, kann er selbstschöpferisch, von sich aus, sie bestimmen: denn jene Gesetze und der an ihnen erstarkte Spieler sind in Geist und Körper Eins geworden.

Clavierunterschied.

Die älteren und die neueren Claviere verlangen eine verschiedenartige Behandlung, gemäß einem damals leichteren, jetzt schwereren Mechanismus; letzterer wurde in seiner heutigen Art durch die Kraftstücke der Virtuosen und die damit zusammenhängende Vervollkommnung bedingt.

Früher ließen sich die Tasten so leicht behandeln, daß man leichter aus sich selbst die rechte Art finden konnte; die Hände durften rund oder flach, die Knöchel hoch oder niedrig, die Finger platt oder spitz stehen: Lockerheit, Sauberkeit, Leichtigkeit, Weichheit waren immer Hauptsachen der Bildung; Kraftentwickelung aber und eine bestimmte Gliederbewegung und Verwendung war an Wichtigkeit noch untergeordnet. Jetzt hingegen, wo die Virtuosenepoche in allen Hauptphasen überwunden ist und der Literatur eine große Menge Stücke gegeben hat, welche technisch den früheren oft geradezu entgegenstehen; jetzt, wo das errungene technische Mate-

rial in den neuen Geist übergegangen ist, bestimmt sich auch die Grundlage der Technik anders und vielfältiger: es muß auf Kraftbildung und verschiedenartiges Gliederspiel schon früh hingestrebt werden, wonach auch die Handhaltung, der Anschlag 2c. einzurichten sind. So brach denn auch die Technik in ihrer Grundlehre zu einem festen System durch, das Alles in sich begreift, was eine Bewältigung der so verschiedenartigen Stücke aller Epochen auf unseren Clavieren ermöglicht und dem Schüler theoretisch darzulegen ist.

Technik.

Die Technik schafft den Körper der Musik, in ihm und durch ihn aber den Geist der Wirkung. Wer wollte darum nicht eifrig bestrebt sein, dem freundlichen Geiste eine schöne Gestalt zu verleihen! Die gediegenste Technik giebt die gediegenste Wirkung im rein musikalischen wie im virtuosen Sinne, dem geistigen Wesen des Spielers und des gespielten Stückes gemäß. Die Technik aber ist nicht blos in der „Mechanik" zu begreifen, sondern sie beruht in der Ausführung musikalischer Gebilde und setzt darum den musikalischen Menschen voraus. Zwischen „Mechanik" und „Technik" besteht derselbe Unterschied, wie zwischen „Fingerübungen" und „Musikstücken"; die Etude ist da verbindendes Uebergangsglied vom Einen zum Anderen, indem sie die Mechanik mit der Technik vermittelt.

Die linke Hand.

Es besteht die Forderung: beide Hände sollen gleiche Ausbildung haben. Wenn dennoch bei sehr vielen Spielern die Linke „linkisch“ ist, da sind zum großen Theil eben die Meister schuld, welche jene Forderung theoretisch stellen: denn in ihren Stücken und Etuden tritt die Linke überall unverhältnißmäßig zurück. Es ist zwar natürlich, daß beim Componiren die Phantasie sich nicht von Links und Rechts reflexiv bestimmen läßt und daß die Hauptideen meistens in der höheren Tonregion liegen; es kommt aber doch öfters eine obligate linke Passage oder dergl. vor, und die Idee verlangt, daß die Linke im Ausführen derselben eine gebildete Rechte sei. Woher soll nun diese Bildung kommen? Die Linke ist nicht von Natur, sondern durch ihre Zurückstellung im Leben bei allem Thun und Handtiren die Schwächere, man entzieht ihr die ihr zukommende Ausbildung, und so wird sie gleichsam eine Stiefhand. Der Clavierspieler hat, vom Anfange des Unterrichts an, die ganze Lebenszeit hindurch auf die Kräftigung und Ausbildung der Linken zu halten, indem er sie alle täglichen „Uebungen“ (Tonleitern, Accordbrechungen, und die Fingerübungen 34, 45, 3454, nebst den Doppelgriffen $\left\{\begin{matrix}54\\32\end{matrix}\right)$ eben oder doppelt so viel, als die Rechte, machen läßt. Was die Etuden betrifft, so sollten diese alle die Mission erfüllen, die gleiche Ausbildung beider Hände zu fördern. Doch findet man

diese Forderung keineswegs erfüllt. Verhältnißmäßig gegenüber Anderen beschäftigt Clementi in seinen Etuden die Linke fleißiger, nämlich in seinen Préludes et Exercices Livr. I u. II (zum Theil formell kunstvoll, doch durchweg trocken) und in seinem bedeutendsten Werke, dem unsterblichen „Gradus ad Parnassum“; jenes steht auf der Mittel-, letzteres auf höherer technischer Stufe. Bertini, Cramer und andere Etudencomponisten beschäftigen die Linke ziemlich selten obligat. Die Uebungs-Stücke für die ersten Bildungsstufen vernachlässigen die Linke auffallend; Clementi, Czerny, Kuhlau, Bertini, Hünten ꝛc. geben der Linken nur ausnahmsweise einen Lauf; eine Melodie kommt daselbst noch seltener vor: die Linke wird also technisch gleichsam nur halb satt gefüttert und ihre Schwäche darf daher nicht Verwunderung erregen. Der Verfasser dieses Buches ist durch diese, leider zu sehr bemerkbare, Vernachlässigung dazu angeregt worden, in seinen Unterrichtsstücken und Etuden die Linke wo irgend möglich zu beschäftigen, sei es durch nicht ganz gewöhnliche Begleitungsform, oder durch Theilnahme an den Läufen und melodischen Motiven. Bei dieser Gelegenheit seien einige Stücke für die „linke Hand allein“ mit ganz unbeschäftigter Rechten genannt: Rud. Willmers, „Freudvoll und leidvoll“ Op. 2 (Jul. Schuberth u. Co.), Georg Pfeiffer Op. 16 Operntranscription (Bote u. Bock), Rud. Hasert „Fantaisie sur Casta diva“ Op. 2 (André), Jacques Schmitt „Quatre Etudes“ Nr. 4 (Jul. Schuberth u. Co.), Taubert, „Sechs Studien“ Op. 40, Livr. I,

daraus „Die Libelle“, L. Köhler, Op. 86, „Wellen-Melodie“ (Spina), in Op. 135 die zwei, in Op. 145 die vier und in Op. 155 wieder zwei Etuden. Diese Werke erfordern aber mehr oder minder bereits fertige Spieler; das von Schmitt ist am leichtesten, es folgen die von Willmers und Taubert, wie auch die Etuden unter den letzterwähnten Opus-Zahlen. Die „Wellen-Etude“ ist recht schwer, Haserts Stück aber am schwersten. Man bezeichnet derartige Stücke für die Linke allein oft geringschätzig als Kunststücke, aber dennoch sind solche zur technischen Selbständigkeit der linken Hand höchst nothwendig und können an sich von Reiz sein. Jene letztgenannten zwei Pièцen kann man nebenher ein ganzes Jahr üben und so die Linke auf dem gehörigen technischen Niveau halten.

Handdruck.

Um ein gutes Legato und einen klang- und sangvollen Melodievortrag zu geben, pflegt man oft mit der Hand und dem Finger gar schwerfällig zu drücken und zu pressen, so daß man von der beabsichtigten Wirkung wenig oder nichts, dafür aber sehr viele Kennzeichen der Absicht in Druck und Pressung zu genießen bekommt. Der Druck soll allerdings sehr wesentlich mit im Anschlage leben, doch ebensowenig wie der Schlag hindurchgeschmeckt werden; man will eben nicht den Schlag und die Pressung an sich, sondern nur die gute Klangwirkung bemerken. Auch ist es nicht schön,

wenn man in dem Bestreben, die Melodie hervorleuchten zu lassen, jeden einzigen Melodieton gleich stark betont; dadurch erhält man den Eindruck des Harten und Starren: wenn man aber die Melodietöne unter sich in mannigfaltigen Abstufungen schattirt und dabei über die matter gehaltene Begleitung hinaus klingen läßt, so wird der Eindruck von schönerer Lebendigkeit sein, weil das Farbenspiel ein wechselndes ist. Daß dieser Wechsel durch Uebertreibung zu bunt gegeben werden kann, daß die Contraste zu grell und absichtlich erscheinen können, ist freilich wahr: man muß eben das Schöne zu geben verstehen, und zwar ohne an den Aufwand von Kunstapparat denken zu lassen, kurz, es muß Alles natürlich harmonisch klingen.

Verstockte Praktiker.

Es giebt selbst unter den tüchtigen ausübenden Künstlern (Virtuosen, Componisten) viele, die mit einer Art Geringschätzung auf die Theorie herabsehen: Können geht über Kennen. Zunächst sollten Jene sich fragen: was sie denn wohl selber sein würden, wenn es keine Theorie und Theoretiker gäbe, denen sie doch ihr gutes Können zu danken haben. Sodann sollten sie sich fragen, warum sie denn eigentlich die Theorie mißachten? Die Antwort hierauf ist erstlich: weil sie die Wichtigkeit der Theorie nicht begreifen können und von der Würde der Wissenschaft keine Ahnung haben; zum Anderen, weil sie oft nicht die gehörige Fähigkeit be-

sitzen, eine tiefere wissenschaftliche Theorie zu ergründen. Wenn der Componist die Musikwissenschaft geringachtet, so ist das beinahe ebenso, als wenn ein Virtuos die Componisten mißachtet. Es ist eben so geistlos, wenn ein Praktiker den Theoretiker, als wenn dieser jenen unterschätzt: denn die wirkliche Kunst und ihr natürliches System sind Eins mit einander, jedes ist eine besondere Erscheinungsform, jene ist Wirklichkeit, dieses ihre geistige Erkenntniß. Solches einzusehen ist so leicht, und dennoch wissen es so Wenige. Daß zur rechten Begriffsvertiefung aber Mehr gehört, als zur bloßen Spielfertigkeit, ersieht man an der Unzahl Virtuosen und an der kleinen Zahl der musikalischen Wissenschaftsmänner. Natürlich: ein Koch wird eher zwanzig Gerichte kochen können, als nur zu Einem die chemischen Naturgesetze erforschen und sie faßlich darlegen! Da fehlt dann freilich nur noch, daß der Koch den Chemiker verächtlich über die Achsel ansehe. Ist in solcher erkenntnißlosen Unterschätzung nicht im Grunde ein Mangel an Bildung begriffen?

Schwere Stellen.

Man spiele eine recht schwere Stelle frischweg hundert Mal (in beliebigen Stücken) und denke dabei ergebungsvoll: jedes einzige Mal sei ein Tropfen in ein zu füllendes Faß. Wer so thut und denkt, dabei aber immer wachen Eifers bleibt, aus Dem kann ein Virtuos werden.

Zur Methode.

Ein naturgemäßer Lehrgang in weiterer Fortbildung bereits etwas Vorgeschrittener ist unter Anderem dieser: Zunächst hat der Schüler das Einstimmige, wo eine schlichte Melodie mit der harmonischen Begleitung gespielt wird, zu lernen, und zwar erstens: die Melodie oben, die Begleitung unten; zweitens: die Melodie unten, die Begleitung oben; drittens: die Melodie in der Mitte, die Begleitung oben nebst Baß unten. Danach ist dann die Durchführung eines Melodiemotivs in einer Rondo- oder Variationen- oder Sonatinenform zu lernen. Sodann folge leichte Vielstimmigkeit, wo keine eigentliche „Begleitung", sondern wo „eine Stimme gegen die andere" steht. So bieten sich zuerst „Volksmelodien" und „Volkstänze" mit ihrer verschiedenartigen Setzweise, dann Op. 62 von Kullak, Op. 68 von Schumann dar; des Verf. Op. 24, 42, 43, 44, 46 sind im Sinne verwandter Haltung; es folgen danach die leichtesten Stücke Bachs, 6 Préludes pour les Commençans, die leichtesten zweistimmigen Inventionen, z. B. die reizende in F-dur; Etuden und dergleichen, als dazu gehörend, verstehen sich von selbst.

Mittel.

Wenn ein Schüler falsch spielt und durchaus nicht begreifen kann, wie das falsch sei, was er spielt, so schreibe man die Stelle so auf, wie er sie fälschlich

spielt, und vergleiche das Geschriebene mit dem Original. Was vorhin das Gehör und Fingergefühl nicht fand, wird nun das Auge erkennen.

Freie Rhythmik.
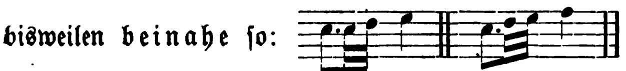
Ein wesentlicher Umstand für die Verschönerung des Vortrages liegt darin, daß der Schüler sich bei jedem Stücke (auf dem Wege der Uebung in naturgemäßer Fortentwickelung) von selbst bis zur Freiheit im Ausdrucke und der Rhythmik herausbilde.

Es giebt aber bekanntlich eine Freiheit der rhythmischen Tonfolge, deren Form insofern rein durch den Geist gestaltet wird, als sichtbare Zeichen nicht immer die Idee und beabsichtigte Wirkung darstellen können; demgemäß muß der Spieler selbstschöpferisch im Sinne des Stückes die rechte Gestaltung (in Tact und Rhythmik) zu vollführen verstehen, und zwar von Innen heraus, nicht mit kaltem Verstande ausklügelnd, so daß dem Spiele gegenüber die Notengattungen und Zeichen, sowie diesen gegenüber das Spiel als vollkommen richtig erscheine und die „Freiheit“ gar nicht bemerkbar werde. Letztere wird zweifelhaft in ihrer Berechtigung, wenn sie das Spiel, gegenüber der Notirung, so gestaltet, daß möglicherweise andere Notengattungen dafür hinzuschreiben sein würden, als auf dem Papier stehen. Hierzu ist z. B. diese häufig vorkommende rhythmische punktirte

Tonfolge (oder) ein Beleg: sie wird oft (aber nicht immer) in der Weise „frei“ zu spielen sein, daß der Punkt um einen Gedanken länger, das Sechszehntel (oder Zweiunddreißigstel) um ebenso viel kürzer gestaltet wird, doch darf die Freiheit darin keineswegs bis zur entschieden anderen Schreibart gehen, nämlich nicht als solche (oder) sich kundgeben. Gleicherweise wird man auch oft beim Punkte etwas ablassen, d. h. ganz oder halb abstoßen müssen, ja zuweilen auch bei der Folgenote. Aehnlich dem bestimmen sich auch die Behandlungsweisen z. B. solcher Figuren



die nicht immer in der mathematischen Gemessenheit gespielt werden, sondern bisweilen beinahe so:



Das Alles bestimmt der Ausdruck und der gute Auffassungssinn; wer diesen noch nicht selbständig hat, spiele lieber genau wie es dasteht oder lasse sich guten Rath geben, denn das Machen des Vortrags wirkt gerade so, wie bei einem Schauspieler ein zwar ausdrucksvolles, doch unwahres Spiel wirken würde: man kann da nicht sagen, er „spielt“, sondern eher, er „verstellt sich“.

Gleichmäßigkeit.

Der Schüler betrachte die vorkommenden unbeabsichtigten Unebenheiten in einer (gleichmäßig sein sollenden) Tonfolge, besonders bei Läufen, Verzierungen und dergleichen, nicht als Kleinigkeiten, weil sie etwa nicht Jedem „bemerkbar“ sind. Er denke sich vielmehr, die Tonfolge so zu hören, wie der Physiker durch das Mikroskop sieht und auch auf der glattesten Papierfläche Unebenheiten, gleich Hügelungen, wahrnimmt. Leider giebt es gegenüber solchen Vergrößerungsgläsern keine Vergrößerungsinstrumente für das Hören der Tonfolge (denn Schallverstärker sind etwas Anderes). Doch muß sich der Schüler ervgleichsweise vorstellen, daß er mittels Gehörmikroskops höre, und demgemäß die fühlbaren Ungleichheiten der Tonfolge behandeln.

Gefahr.

Fehler entstehen und wachsen wie das Unkraut, unter der Erde und im unsichtbaren Keime: glücklich Derjenige, dessen Sinne scharf genug wittern, um das Entstehende schon im Keime zu ersticken! Ein Fehler, dem man Raum giebt, wächst rasch empor und führt den Samen zu vielen anderen Fehlern mit sich, um nach und nach alles Gute rund umher zu ertödten.

Offenbares Unrichtigspielen ist schon ein sehr grober Fehler, der sogleich durch Bessermachen zu verwischen ist: denn ist die Unrichtigkeit Ein Fehler, so

ist danach ein Weitergehen (beim „Ueben“) gleichbedeutend mit zwanzig Fehlern, denn so viel können entstehen durch jenes leichtfertige Weitergehen.

Nachsicht mit seinen eigenen Fehlern ist in allen Verhältnissen für Jeden verderblich: wie wissentliches Unrechtthun auf den moralischen, so wirkt wissentliches Unrechtspielen auf den künstlerischen Charakter. Nur Sühne, sofortiges Wiedergutmachen hebt einigermaßen das Uebel.

Selbsthülfe.

Der Schüler muß lernen, selbst zu wissen, was zu thun ist, um vorwärts zu kommen; denn wer blos das Rechte thut, welches ihm vom Lehrer mitgetheilt wird, bleibt schwerfällig im Fortschritt: eingeflößte Gedanken aufnehmen, oder eigene denken, ist ein großer Unterschied, denn letztere sind fruchtbar, indem sie auf dem Geistesboden, dem sie entsprossen, weiter wachsen. Wer Muth hat, auch das ihm Unangenehme zur Erreichung eines gesteckten Ziels zu thun, der braucht sich nur mit Vernünftigkeit und Liebe recht in den Gegenstand zu versenken, um diesem, so zu sagen, an den Augen abzusehen, was er von dem Spieler will: denn die Natur eines jeden Dinges liegt offen da, wenn man nur Sinn und Erkenntnißvermögen dafür hat; kommt dann noch der rechte Trieb zur That dazu, so wird das Mögliche gewiß erreicht werden, und Mehr ist von Keinem zu fordern.

Aufsicht.

Man muß vorsichtig in der Beaufsichtigung beim Ueben der Kinder sein und ihnen nur da helfend an die Hand gehen, wo sie ersichtlich der Hülfe bedürfen und ihnen durch unrichtiges Ueben ein wesentlicher Schaden zugezogen werden würde. Vor Allem aber darf der Beaufsichtigende nicht eine zwischen Schüler und Lehrer vermittelnde Stellung haben, sondern er hat letzteren nur in Abwesenheit desselben zu vertreten: der Schüler (nicht der Beaufsichtigende) muß folglich allein verantwortlich sein für das, was er thut, und unmittelbar dem Lehrer Rechenschaft geben; geschähe das nicht, so würde der Schüler sich immer schuldfrei fühlen, Alles auf Andere schieben und so in Schlaffheit verfallen. Die Aufsicht ist hauptsächlich bei der mechanischen Grundlegung nöthig, weil dabei das Kind allein nicht Blick genug hat, auch geistig zu leicht abgespannt wird; sodann ist die Aufsicht auch nothwendig für ordentliche Verwendung der Uebungszeit; man hat besonders bei flüchtigen Kindern auf Sammlung ihrer Sinne zu achten, und dabei lieber eine gewisse Freiheit und Heiterkeit nicht zu verbannen, insoweit sie förderlich ist. Fleiß bei guter, frischgehaltener Laune ist fruchtbarer, als Uebung unter peinlich schulmeisterlichem Druck. Man achte vorzüglich darauf, daß das Kind nicht feige vor Fehlern fliehe, es muß sie wiederholen und, was am schlechtesten geht, am meisten spielen. Der Lehrer kann nach Dem, was ihm über

die Uebungsweise des Kindes mitgetheilt wird, verfahren; z. B. sagen: dies und jenes ist täglich „so viel Mal“ oder „so lange zu spielen“ und dergleichen.

Verlernen.

Man hört oft über das leichte Verlernen der eingeübten Stücke klagen. — Gewöhnlich wird ein flüchtig gelerntes Stück auch schnell vergessen, es haftet nicht im Gedächtniß; zuweilen bleibt es darin, doch geht die Spielkunst verloren; endlich entschwinden auch selbst lange geübte Stücke aus Gedächtniß und Fingern. Es sind da eben die musikalisch praktischen Naturen verschieden und hat demnach Jeder an sich selbst erkennen zu lernen, was ihm frommt. Wer schlecht behält, muß die betreffenden Stücke durch öfteres Wiederholen „warm halten“; wer nur mäßig gut behält, muß solches von Zeit zu Zeit thun; doch ist dabei stets im Können höher zu streben, denn: wenn man ein Stück im Wachsen hält, bleibt es am frischesten.

Ueberdruß.

Haben sich Schüler bis zu gewissem Zeitpunkt mit einem Stücke beschäftigt, so werden sie dessen oft überdrüssig und kommen selbst durch Ueben nicht weiter darin. Abgesehen von Veränderungssucht, Oberflächlichkeit und dergleichen, die oft mitwirkend dabei sind, kommt solcher Ueberdruß doch auch bei guten und be-

harrlichen Schülern vor. Der Grund dazu ist, daß auch die schönsten Musikstücke dem Schüler meist von der pädagogischen Seite her sich einleben, und daß das Aesthetische nur mit Mühe (und oft nicht vollkommen) erreicht wird. Muß man in gewissen Fällen darauf dringen, daß ein noch nicht fertiges Stück trotz Ueberdruß fertig gemacht werde (sobald man überzeugt ist, es könne geschehen), so darf man doch ausnahmsweise ein lange gespieltes Stück entweder für kurze Zeit, oder für länger beiseite legen, denn es würde fortan doch nur ohne frischen Sinn geübt werden. Man schützt sich vor solchem Ueberdruß, wenn man auch Andere (durch Vorspielen) sich an dem Stücke erfreuen läßt: man hört es mit dem Anderen neu und freut sich mit ihm darüber.

Reinheit und Unreinheit.

Gut üben, das ist: immer mit Bewußtsein das Rechte in guter Art spielen.

Das Gift des Spieles ist die Unreinheit, und dies Wort ist recht bezeichnend, es bedeutet musikalisch: die hörbare Unreinlichkeit. Wer wollte Quellen trüben und Bilder besudeln, und wer möchte demnach die reine Harmonie, diese Geistesquelle, trüben? Wie man den durchsichtigen Krystall behütet und die reine Luft wahrt, so sei es auch mit der Harmonie, deren Reinheit im „reinen Spiel“ beruht.

Man sei immer des göttlichen Ursprungs der Harmonie recht eingedenk, um sie stets durch Reinhaltung zu ehren, indem man ihr ein sauberes Gewand in der klingend wirklichen Erscheinung verleiht.

Besonders ist es in zwei gewissen Zeitpunkten bei der Uebung eines Stücks, wo man die Reinheit mit Fleiß zu wahren hat: Am Anfange der Uebung, etwa während der ersten zehn bis zwanzig Mal des Spielens, und dann, wenn es in „Freiheit“ übergeht, wenn der Spieler der feurigen Begeisterung oder überhaupt dem Gefühle freien Lauf lassen darf. Da hat dann das heimlich lebendige Gewissen ein stilles, doch strenges Kritikeramt zu üben.

Man spiele so vorsichtig rein, als ob jeder Fehler einen schwarzen Fleck ins Gesicht mache. Oh! wenn dem wirklich so wäre, wie eifrig würde man jeden falschen Ton durch wiederholtes Reinspielen abwaschen!

Aber wie! Mag man „rein“ nur im Körperlichen, nicht auch im Geistigen sein?

Darüber denke der gleichgültig sein Pensum abspielende Schüler, die leichthin drüberwegeilende Schülerin einmal selber nach und — lasse das Resultat in den Clavierstunden wahrnehmen.

Durch die sogenannten „zufälligen“ Unreinheiten des Spiels wird erst der keusche Gehörssinn getrübt, dann wird er irre an sich selbst gemacht, sodann wird er, (wo solche „Zufälligkeiten“ unbemerkt immer mehr um sich greifen), das Unreine gewohnt und hält es wohl gar für das „Reine“! Weiterhin

wird der Sinn immer gründlicher verdorben und zuletzt musikalisch verstockt für das, was Recht und Wahrheit im Reiche der Harmonie ist.

Ein Fehler aus Schwäche ist nur ein zufällig Häßliches; wo aber die Fehler wesenhaft und gewohnheitsmäßig werden, da wird die Kunst zur Karikatur!

Der unverbesserte, doch gewußte Fehler ist immer ein Unrecht, denn Fehler ist Fehler, gleichviel ob er von Anderen bemerkt wurde oder nicht. Mit dem falschen Griffe wird immer die lebendige Existenz eines harmonisch-geistigen Tones getödtet und — mag es auch Niemand erfahren, mag es auch in stiller Einsamkeit des Spielers geschehen, es lebt die Wahrheit im Musikstück und das Gesetz in der Harmonie: das Notenheft ist die Anklageacte und der Beweis liegt in dem verurtheilenden „Gewissen" des Spielers, dessen Schuldbewußtsein ihn überführt. Er sühne das Unrecht darum immer gleich zur Stelle, im Augenblicke des Begehens, dann wird er mit sich selbst in Harmonie leben.

In Betreff des Reinspielens ist die erste Hauptsache, daß man hört, ob überhaupt, wo und was falsch gespielt wird. Das Ob und Wo ist nicht schwierig, aber das Was: welche falschen Töne der Schüler spielt, ist nämlich aus dem Grunde oft mißlich zu wissen, weil alles Falsche und Unrichtige auch meistens ein Vernunftwidriges ist, das sich als solches dem Verständniß und somit dem sinnlichen Erfassen mehr oder minder entzieht, jenachdem der falschen Töne wenige

oder viele sind. Da ist zu rathen: das Richtige, so wie es sein soll, genau zu wissen und seine Wirkung zu kennen; an dem Sinne für das Rechte macht sich logisch die Fassung des Gegentheils (des Unrechten); darum schlummere der Sinn des Gehörs nie beim Spielen und achte darauf, daß das Rechte zu seinem Recht kommt; man liebe nur das Rechte und thue so sich selbst Genüge.

Privatübung.

Manche Schüler spielen viel und fleißig, doch machen sie dabei zuweilen keine rechten Fortschritte, selbst wenn Talent vorhanden ist: das hat seinen Grund in einem weitverbreiteten Uebel, in der unrichtigen Art zu üben. Die allgemeine menschliche Schwäche der Nachsicht mit sich selbst, kurz die Affenliebe für das eigene Ich, macht sogar Erwachsene und Gebildete, wie viel eher nicht Kinder, zu Selbstbetrügern: man weiß nämlich in gewissen Fällen instinctiv, daß man es nicht recht macht, doch wittert man auch, daß mit dem Rechtmachen eine Kraftanstrengung verbunden sein würde, wie sie dem lieben verzärtelten Ich eben sehr unbequem wäre; nun weiß aber das Gefühl den Verstand einzuschläfern und so läßt man sich in komischer Selbsttäuschung bequem hingehen. Man glaubt, weil man gern glauben will, es sei so Alles recht! O Verblendung! Solcher Frevel rächt sich empfindlich durch jahrelanges vergebliches (weil verkehrtes), oft mühe-

volles Streben: nur ein offen hervortretendes Selbstgeständniß kann da das Bessere vermitteln; die rechte That muß folgen. So sitzen oft die Schüler und üben einzelne Schwierigkeiten, wie auf Tod und Leben, zu hundert Malen, der Eifer ist heiß, Wunsch und Wille glühen, man wird immer erregter, kommt fast außer sich, vergißt Alles — doch leider auch die rechte Art zu üben! denn der Eifer war blind, der Fleiß nur in den Fingern; diese aber schaffen Nichts, wenn im Uebenden die unnachsichtliche Beurtheilung schläft.

Man muß immer mit besonderem Sinn auf den eigentlichen Kernpunkt, um den sichs handelt, dringen: das ist die einzige rechte Art. Man muß sich recht lebhaft vorstellen, wie ein eifriges Gehen nur dann gut ist, wenn man wachen Geistes auf dem richtigen Wege bleibt: je eifriger man in entgegengesetzter Richtung läuft, desto weiter kommt man vom Ziele, und besser wäre Stillstehen. Das heißt: wer beim Ueben blind ins Blaue hinein spielt, kommt leicht übler weg, als wenn er Nichts thäte; denn was man verkehrt übt, das lernt man auch verkehrt.

Manche haben eine zwar weniger schädliche, aber doch auch nicht vortheilhafte Art zu üben: sie spielen immer nur glatt durch, mit löblicher Beharrlichkeit; das ist wie jenes Trippeln auf Einem Fleck; man bewegt sich zwar, doch man schreitet nicht fort.

Man übe mit bedachtem Eifer, daß Einen Nichts überrasche; man gebe dem Sinne wie den Fingern Gelegenheit und Zeit zum bewußten Erfassen, innersten

Verarbeiten, damit das Geübte gleichsam in Fleisch und Blut übergehe. Wenn das Auge beim Ueben in den Noten umherirrt und die Finger in Verlegenheit kommen, wird schließlich Nichts natürlich klingen, sondern Alles gequält, angstvoll, und also höchst unerquicklich.

Anstöße.

Ist ein Stück ziemlich fertig geübt worden und auf Vorspielen zugerichtet, daß es aus Geist und Fingern so hervorkommt, als ob es ein selbstkräftiger Springquell wäre, dann zeigen sich wohl jene ärgerlich nekkenden „Anstöße“ und verderben vielleicht etwas gut Geübtes. Das liegt nicht nur überhaupt in der Natur der Schwierigkeiten (zu denen auch der glatte, sichere Gang eines längeren Stücks gehört), sondern gründet sich häufig auch auf den Umstand, daß man beim Ueben vergaß, die besonders viel gespielten einzelnen schweren Stellen mit Vor- und Nachgehendem gut zu verbinden. So legt man sich selbst jene Steine in den Weg, die später, wo man im flüssigen Spiel nicht Muße zum bedächtigen Hinübersteigen hat, das Anstoßen und Fallen verursachen.

Man nehme daher stets eine Strecke vor dem Steine einen neuen Anlauf, so lange, bis man leicht hinüberkommt.

Handgelenkbewegung.

Zweierlei ist so nöthig zu beherzigen und vergißt sich doch gleichwohl, zum Nachtheil des Erfolges, so häufig: die Vermittelung des Handgelenks beim Uebergehen von einer Lage in die andere, und das Spiel mit ruhiger Handdecke. Es sind dies mechanische Hauptbedingungen zu einer musikalisch schönen Wirkung des Spiels. Wie die Handgelenkvermittelung in ihrer aalgeschmeidigen leisen Windung, im Nachgeben, Anziehen 2c., fast unsichtbar sein wird, so muß dagegen die Handdecke ein sichtbares Bild ruhiger Fläche sein, wo nicht etwa nothwendig Anlaß zu beabsichtigter Bewegung vorhanden ist, wie z. B. beim Staccato, bei besonderer Kraftgebung 2c. Der große Clavierspieler John Field (Schüler Clementis) hat, selbst zur Zeit seiner höchsten Berühmtheit, Uebungen im Legatospiel mit einer ruhig auf der Handdecke liegenden Münze ausgeführt. Es bedarf auch wiederholter Erinnerung bezüglich des Handgelenkstaccatos, das durchaus nicht immer mit „großer“, sondern oft (z. B. wo es rasch und piano geht) mit fast unmerklicher Hebungsbewegung auszuführen ist. Man hat da die Handgelenksprünge zur ersten mechanischen Uebung wohl zu unterscheiden von den auf musikalische Wirkung in der Technik angewendeten.

Kunstrohheit.

Wer die Musikstücke nur als Tonzusammensetzungen, als eine Art Rechenexempel betrachtet und nicht ihre Seelen im Ausdruck des Spieles giebt, der verfährt mit ihnen, wie die Despoten mit den Menschen, die ihnen auch Nichts sind als Ziffern und Maschinen. Solche Musikmacherei ist Barbarei in der Kunst.

Leidige Sucht.

Ueber die Sucht vieler Dilettanten, immer nur schwere Stücke zu spielen, könnte man in Verzweiflung gerathen, wenn man nicht durch das komische Verhältniß, das meistens dabei waltet, zum Lachen gereizt würde: denn im Grunde spielen sie die Stücke gar nicht, sie spielen höchstens nur an ihnen und stellen sie so dar, wie ein Pfuscher das Portrait des Spielers malen würde: zum Entsetzen desselben. Man fordere nur Reinheit und richtiges Tempo von dem Spieler, und er wird sich bescheiden gegenüber den schweren Stücken.

Tacthaltung.

Der feste Tact ist Stamm und Gezweige, die Töne sind das grüne bewegte Laub des Baumes. Musik ohne Tact ist Laub ohne Halt an Stamm und Zweig, der Lufthauch zerstäubt es ordnungslos, ein wildes Spiel der Winde.

Der gleiche, feste Tact ist das ebenmäßig gewachsene Gerippe des Körpers. Musik ohne Tact ist darum Formlosigkeit, ein verwachsener Körper.

Der Tact ist bestimmender, ordnender Verstand, die Musik, als Gefühl, kommt durch ihn erst zur klaren Erkenntniß. Musik ohne Tact ist Gefühl ohne Verstand, in sich unklar, kurz — verrückte Musik.

Das bloße geistlose Tactgeklapper ist aber ein Baum ohne Laub, ein Todtengerippe, Verstand ohne Gefühl, ein Körper ohne Seele.

Der Schüler glaubt beim Verletzen des Tacts oft gleichwohl die Zeit richtig abgetheilt zu haben, wenn er beim Spielen beider Hände zusammen nur „auskommt“; der Irrthum aber liegt dann eben im Ungleichzählen der Tacttheile.

Das Tactzählen aber darf sich niemals nach dem Tonspiele, sondern dies muß sich nach jenem richten: denn jenes gilt als das Maaß, das Spiel aber ist das Gemessene — und Elle bleibt doch immer Elle, der sich das zu bemessende Zeug fügen muß.

Klangschattirung.

Wo es gilt, die Melodie von der Begleitung klar erkennbar zu unterscheiden, da denke man vergleichsweise: die Begleitung sei nur das Papier, die Melodie aber die Schrift oder Zeichnung darauf. Man soll

letztere in sich aufnehmen, ohne an ersteres zu denken; d. h. man soll die Melodie mit Bewußtsein, die Begleitung aber unbewußt hören. Beim Accentuiren der Melodie, die zwar voll, doch weich klingen soll, denke man, die Taste sei ein elastisch-pralles Luftkissen, das von der Fingerspitze niederzudrücken ist. Eine andere, ähnliche vergleichende Vorstellung paßt besonders für die combinirte Tongebung, wo stark und schwach zugleich an Einer Hand gespielt wird. Man denke sich dabei die Hand innen hohl und fühle sie halb mit erschwerendem Sande angefüllt; dahin, wo der starke Ton des Doppelgriffs angeschlagen werden soll, fühle man den Sand wie innerlich hinrollen und schwer drückend, während die Stelle des schwachen Anschlages leicht, leer und matt bleibt: der Sand nämlich versinnlicht hier die Kraft, die sich von Nerv zu Nerv hinzieht, um sich an bestimmter Stelle concentrisch zu bethätigen.

Genaue Spielweise.

Ein unbestimmtes Legato- und Staccatospiel ist wie eine Declamation mit lahmer Zunge in zahnlosem Munde gesprochen: unverständlich, unschön; die bestimmte Spielart hebt dagegen selbst ein sonst geistloses Spiel, wenigstens äußerlich, vortheilhaft. Der größte Virtuos an Geist und Technik würde ohne bestimmte Anschlaggebung in Legato und Staccato zur Null werden: daran erkenne man die Nothwendigkeit genauer Spielart.

Spielkunst.

Die Clavierstücke von Hummel, Moscheles und ähnlichen Künstlern haben unter Anderem zum Unterschiede von modernen Stücken die Eigenheit, daß sie specifisches Clavierspiel sind. Wer nur die specielle gediegene Technik dafür hat, der spielt auch schon jene Stücke gut. Bei Compositionen z. B. von Beethoven, Schubert u. A. ist es anders: wer hier die allgemeine technische Stufe hat, ohne gerade detailirt genau zu spielen, dazu aber eine geniale Auffassung und Ausdrucksgebung, wird schon einen Genuß im Vortrage bieten können, den geistigen des Inhalts nämlich, obschon technisch Manches unerfüllt bleiben mag. Es ist dann zwar nur ein einseitiger Genuß, wo das Geistige allein auf Kosten der schönen Form geboten wird, doch ist es immer ein „Genuß".

Modellirung.

Man muß, als bereits höher ausgebildeter Clavierspieler, die Tonleitern und Accorde in den täglichen Uebungen vortragsmäßig ausbilden, indem man sich den lang dahin rieselnden Tönestrom gleichsam als ein biegsames Material denkt, das durch Zu- und Abnehmen der Klangstärke bearbeitet wird, so daß es, wie unter der Hand eines Formers, hier vertieft, dort erhaben sich gestaltet. Es ist dabei mit der Kraft-

strömung zu verfahren, wie die Lunge mit dem Athem verfährt, indem sie die Luft einzieht bis zur Fülle und sie dann nach und nach immer schwächer auslaufen läßt. Oder auch: man denke sich beim Spielen der Uebungen allerlei Linienzüge, welche man nachbilden will, z. B. die gerade Linie ist gleichbleibende Schwäche oder Stärke, die aufsteigende läßt die Kraft höher treiben, die abfallende aber verschwinden; ferner sind Wellenlinien zu denken, die in kurzen oder langen Zwischenräumen folgen, lang und hoch hinauf und hinab, wie auch nur niedrig gehoben sich schlängeln, und dergleichen. So rundet und glättet man, läßt reliefartig vor- und zurücktreten und bestimmt Schatten und Licht; dadurch wird man des Vortrags mächtig: man braucht dann nur zu wollen, die wohlgeübten Finger wissen es von selbst zu machen. Man gewinnt so eine Macht über das Klangmaterial, mittels deren man den Musikstücken Plastik verleiht. Eine Melodie, ein Thema muß ordentlich anschaulich, so zu sagen sinnlich fühlbar in seiner Modellirung hingestellt werden; es muß unter den Händen des Spielers entstehen, wie die Büste unter den Händen des Bildhauers; die Melodie, Figuration und dergleichen muß im Klange gleich Marmor gemeißelt werden und auch von ihr muß man sagen können, sie habe wohlgebildete Züge, schöne, ausdrucksvolle Physiognomie.

Gestaltung.

Der musikalische Ausdruck, wie er durch contrastirende Klanggebung in Melodie und Begleitung hervorgebracht wird, vergleicht sich einer Menschengestalt mit freiem faltigen Gewande: dieses soll sich Leib und Gliedern hier schön anschmiegen, dort abfallen; Kopf und Antlitz, Arme und Beine sollen frei bewegbar sein und überall soll das Gewand seine Form von der Menschengestalt erhalten, indem es die Glieder in weicher Füllung umgiebt. Demgemäß hat man auch eine Vortragsart herauszubilden, welche die Melodie, klar, schön und charakteristisch individualisirt, als das Menschliche hervortreten läßt, wobei die Begleitung von diesem Menschlichen bestimmt wird: die Begleitungsgewandung tritt hier hervor, dort zurück, hier verhüllt sie schwach, dort läßt sie ganz frei, nie wird sie der Melodie Kopf und Antlitz decken. Das zu stark begleitende Umspielen einer Melodie, wo diese in der Harmonie versinkt, gleicht solchen verhüllten Gestalten, deren Kopf und Antlitz sich unter dem Mantel verbirgt: da fehlt dann alle besondere Physiognomie und es bleibt nur eine allgemeine Form von untergeordnetem Interesse übrig.

Zeitbewegung.

Gleichwie den Klang, muß man sich auch die Zeit als eine Art Masse denken: sie dehnt sich aus im

Ritardando und engt sich ein im Accelerando. Man stelle sich den klingenden Zeitverlauf in einem Stücke als einen sich lang und weit dahinschlängelnden Strom (oder als kürzeren, schmäleren Fluß) vor; seine Schnelle ist im Allgemeinen gleichartig, wie ein feststehendes Tempo und Metrum; doch schwillt er hier höher und wilder an, dort schleicht er sacht und flacher, hier schießt er jäh, dort zögert er; dabei ist er aber doch immer ein und derselbe Strom im nämlichen Bette. So auch das Stück in der Zeitbewegung oder die Zeitbewegung im Stücke.

Musikstücke.

Die Gegenwart läßt sich im Wesen nicht von der Vergangenheit lösen; der lebendige Geist wurzelt in dem der Ueberlieferung, und mithin ist von jenem Geist ein Wesentliches in uns. Doch soll dies nur Dasjenige sein, was die Bedingungen neuer Befruchtung in sich trägt, das zum Weitergedeihen unsterbliche Lebenskraft voraussetzt. Solches ist denn auch immer das wahre Schöne, das man wegen seiner geistigen Lebensfülle und formalen Vollendung das „Classische" nennt. Dies von uns geistig aufgenommen und so gewissermaßen Theil und Wesen von uns geworden, kann folglich auch in unseren Kunstwerken zu neuem jugendlichen Ausdruck gelangen, zu dessen Aufnahme sich jene classischen (feststehenden) Formen bereitwillig darbieten: sie

nehmen den wiedergeborenen, neubelebten Geist, der in seiner ersten, ursprünglichen Lebenskraft die classischen Formen natürlich aus sich herausschuf, fügsam in sich auf. So kommt es denn, daß sich Altes mit Neuem thatkräftig einigt und — so schafft auch die Gegenwart solche Musikstücke, welche den Clavierspielern zur Grundlage des musikalischen Formen- und Geschmackssinnes dienen, um so mehr, als der in die festen Formen eingeborene, verjüngte Geist durch seine Frische und Neuheit die Jugend unmittelbar und sympathisch berührt. Die ganze Technik des Classischen ist, gemäß den historisch „gefestigten" Formen, eine bestimmte, klare und ausgeprägte, sie macht sich an und aus einem Harmoniegrunde, der durch einen geschlossenen, in sich zusammengehaltenen Geist bestimmt wurde; im Gegensatze zu den ursprünglich neuen Compositionen, die einem noch in ausdehnendem Werden begriffenen Geist entsprießen und deren eigene Formen demnach sich fortwährend machen. Hier begründet sich denn ebenfalls der Gegensatz des „Concentrischen und Excentrischen": Jenes bethätigt sich z. B. in den wesentlichen feststehenden Formen des Rondo, der Sonate (Sonatine) ꝛc.; dieses hingegen in den modernen freien Formen, z. B. der „Capriccios", „Notturnos", „Charakterstücke", „Phantasiestücke", welche sich an poetische Ideen lehnen (wie z. B. Ode-symphonien, Symphonische Dichtungen, Musikalisches Drama ꝛc.). Ferner bethätigt sich das Moderne in einem wesentlichen Weiterausbilden jener classischen

Grundformen, deren natürliche Bildung eben ewige Fortwirkungskraft hat.

Altes und Neues.

Man nennt oft das Alte „das Solide“, „das Geregelte“ und darum vorzugsweise das „Gesunde“ und „Gute“; das Neue nennt man dagegen öfters „das Ausschweifende“, „das Wilde“, „das Ungeregelte“ und darum das „Krankhafte“, „Unsolide“ ꝛc. Jenes geschieht darum, weil wir die alten Formen kennen, sie stehen fest, wir übersehen sie und erblicken in ihnen gewissermaßen die abgrenzenden Schranken, die uns sicher machen vor den phantastischen „Ausschweifungen“ des in ihnen schaffenden Geistes; kurz, wir verstehen sie bei jedem Stücke im Voraus. Von Alledem bestimmt sich das Gegentheil beim Neuen; denn die neuen Formen bilden sich erst durch den jetzt lebenden Geist der Kunstwelt, es bestehen da also noch keine im Voraus allbekannten Formen, oder wo der Geist sich innerhalb der alten, bekannten bewegt, da fühlt man sich nicht sicher, daß es „solide“ drinnen bleibe, sondern man ahnt, es werde überfluthen (wie z. B. in Beethovens letzten Sonaten, in seinen wie in Schuberts größten Streichquartetten, Symphonien ꝛc.) und so ins Unendliche gehen.

Man muß aber eben mit ganz verschiedenem Geist an das Alte und an das Neue herantreten und nicht

thöricht Eines wie das Andere erwarten; hauptsächlich muß man aber nicht das besondere Wesen eines jeden verkennen und auf das Alte schelten, weil es „alt", auf das Neue, weil es „neu" ist; man muß seinen eigenen Geist vor einer derartigen Beschränktheit wahren, nur das Alte oder nur das Neue verstehen und lieben zu können. Die Formen des Alten waren zu jener Zeit, wo sie entstanden, ebenfalls erst (wie die modernen) im Durchbruche, auch sie erweiterten ein damaliges Altes oder zerstörten gar dessen engere Formen: kurz, alles Alte war einst neu, mußte sich erst einleben und war dann fertig.

Danach ist das Neue im Gegensatz zum Alten zu betrachten. Auch das Neue wird einst ein Altes sein und vielleicht nur in denjenigen Erzeugnissen fortleben, welche (eben durch die Neues schaffende Kraft) so leicht befremden. Das Neue überrascht Jeden, doch, jenachdem der Eine von nur beschränkter, der Andere von weiterer Anschauung ist, überrascht es Jenen unangenehm (weil es ihm unverständlich), Diesen angenehm (weil es ihm klar ist), vorausgesetzt, daß es in seiner Art gut sei. Man muß in den kritischen Blättern der Vergangenheit die öfteren Ausbrüche des härtesten Tadels über die schönsten Werke unserer größten Meister lesen, um zu erfahren, wie unverständlich Das einst war, was wir um des klaren Ausdrucks der höchsten Ideale willen gerade am innigsten lieben.

Gesellschaftsstücke.

Es giebt Stücke, die so ganz und gar im Geiste der Unterhaltung geschaffen sind, daß sie den sogenannten Gesellschaftsmenschen gleichen, die eben nur äußerlich reizen und ebenso aufgefaßt sein wollen. Wie es hier meistens auf Phrasen von glatter und wohlgefälliger Form, wie auch auf bestechende, geschmackvolle Einkleidung ankommt, so auch dort bei den Vortragstücken auf leicht eingängliche (also ganz oder halb bekannte) Melodien in eleganter Tonfiguration. Solche Stücke können aber auch bei aller Aeußerlichkeit das Poetische des schönen Scheins haben; mit dem schillernden Glanze der Toiletten kann sich Würde und Kostbarkeit des Stoffes, mit dem Reichthum kann sich Geschmack paaren, so daß sich der Sinn ästhetisch dadurch angeregt fühlt.

Musikschaffen.

Man kann über den Ursprung einer Musik verschiedenartig denken, je nach ihrer Gattung.

Eine Musik kann in ihrem Entstehen von der rein geistigen Phantasie aus in eine Form übergehen; sie kann auch von der sinnlich schaffenden Phantasie ausgehen und geistigen Gehalt in sich aufnehmen. Jedes kann in seiner Art edel oder gemein sich gestalten. Eine Musik kann aber auch halb und halb in der Idee stecken bleiben und wegen zu unklarer Form des

Ausdrucks ungenügend wirken, oder auch, sie kann im sinnlichen Klangwesen stecken bleiben und zu wenig Gehalt in sich aufnehmen.

Doch giebt es einen Einheitspunkt von schöpferisch Geistigem und Sinnlichem, wo eben die Idee so klar und kräftig sich im Künstler gestaltet, daß ihm der ästhetische Ausdruck, die Verwirklichung zur künstlerischen Nothwendigkeit wird. Und dies ist der wahre Kernpunkt aller Schöpfung; es bedarf da nur des technisch gebildeten Künstlersinnes, um Bleibendes hervorzubringen.

Beruf.

Es ist immer schon bildend, sich mit dem Wesen der Harmonie nur überhaupt zu befassen, und es giebt keinen schöneren, geistigeren Umgang als den mit den Musen. Sei also der praktische Erfolg, das Können, noch so gering, ja Null, man gewinnt doch immer Bildung dadurch, selbst wenn nur geringes Talent vorhanden ist.

Aber Musiker werden sollte nur der mit Talent Vollbegabte: denn nur ein Solcher wird mit Hülfe gediegenen Fleißes so Viel von der Kunst in sich aufnehmen können, daß er ein ganzes Leben hindurch nicht nur selbst dadurch bestehen, sondern auch Nichtmusikern davon abgeben kann.

Persönlichkeit.

Wo es gilt, Kunst auszuüben, da folgert sich natürlich, daß sich jeder Betheiligte nur durch sie in seinem Thun bestimmen lassen muß; denn die Kunst ist ein großes Allgemeines, sie ist Geist der ganzen menschlichen Gesammtheit: diese hat ein Recht, das ihr Rechte zu fordern und den Dagegenhandelnden auszustoßen.

So groß und rein die Kunst als schönstes Erdenwunder dasteht, so jämmerlich steht diejenige Person da, welche sich an Stelle jener setzt, wenn nicht die große Kunst, sondern das winzige Ich für alles künstlerische Thun bestimmend sein soll. Wie oft kommt es vor, daß der Virtuos seine vorzutragenden Stücke nur in dem Sinne wählt und nur so spielt, wie seine Person sich vortheilhaft darin zeigen kann, anstatt so, wie die schöne künstlerische Wirkung damit erzielt wird! Wählt er rein äußerliche Fertigkeitsstücke, so zeigt er damit doch wenigstens im richtigen (wenngleich untergeordneten) Sinne die „Virtuosität“, welche in der Kunst als eine Kunst für sich betrachtet werden kann; trägt er aber echte Werke in äußerlich glanzsüchtiger Art charakterwidrig vor, so liegt darin immer ein künstlerischer Frevel, der desto unverzeihlicher ist, je bewußter er ausgeübt wird. Hier bestimmen sich dann in Kunst und Person die Gegensätze des Erhabenen und Gemeinen oder gar Lächerlichen; der widrige, ärgerliche Eindruck, den solche verunglimpfte Leistungen auf Kunstgebildete machen, geht aus dem Gefühle jener Gegensätzlichkeit hervor.

Manieren.

Wer vorspielt, hüte sich vor gewissen Aeußerlichkeiten, vor unnöthigem Hin- und Herbewegen wie vor Steifheit und dergleichen! Manche z. B. zeigen immer während des Spiels, was sie selbst davon halten: sie machen kritische Mienen, als ob ihnen Alles nicht genüge, was dann eine bedeutende Meinung über die Selbstkenntniß, Bescheidenheit und über das angestrebte hohe Ideal erwecken soll; sie schütteln lächelnd verwerfend mit dem Kopfe, wie wenn man ein Kind Kindisches thun sieht; sie verdrehen wohl gar die Augen, gleichsam im eigenen schmerzvollen Erstaunen über die begangenen Fehler, die damit als unerhört, überraschend zufällig gravirt werden; oder sie schließen die Augen, als ob sie sich mit den Sinnen von der profanen Außenwelt in das Allerheiligste des eigenen Ideenkreises zurückzögen; oder sie üben sonstwie mimische Kritik. Auch geben sie wohl ihr Gefühl durch Ellenbogenspreizungen zu erkennen, wie wenns innen zu viel wäre und bereits in die Extremitäten übergehen müsse; oder sie heben die Schultern bis zum Ohr, um sich gleichsam in sich selbst zusammenzudrücken; oder sie besehen die Tasten zuweilen in nächster Nähe und ebenso die Noten, &c.

Dergleichen ist komisch, wenn es unbewußt, widerlich, wenn es absichtlich als eine Art von Koketterie erscheint, und es gehört eine sehr anziehende Kunstleistung dazu, um den Sinn der Hörer nicht davon

ab- und ausschließlich auf die Person des Spielenden hinzulenken: man pflegt dann über selbige zu flüstern, findet es lächerlich, und copirt den Spieler gelegentlich zum Ergötzen der Anderen.

Man muß eben seine gewöhnliche Natur als Vortragender beibehalten.

Kennzeichnung.

Wenn man gebeten wird, durch Vorspielen einen „Ohrenschmaus" zu geben, so wisse man nach diesem Worte den Musiksinn des Bittenden zu nehmen: er ist sicher rein sinnlicher Art, denn sein Gehör ist wie seine Zunge, es will nur schmecken und weiter Nichts. Die sinnliche Form einer Musik recht lieblich gegeben, entzückt solche Hörer, mag auch sonst der Ausdruck fehlen oder gar verkehrt sein; wer da seichte Melodien mit schönem Klang, Passagen sauber und gleichmäßig fließend, das Ganze delikat, gleichsam „geleckt" zu spielen weiß, gewinnt derartige große Kinder gewiß. Doch auch ihnen ist beizukommen, von Außen nach Innen zu, und sie pflegen für solche Weckung zu höherer Anschauung dankbar zu sein.

Schülerweise.

Nichts Schlimmeres beim Lehren und Lernen als Zerstreutheit! Sie macht (in Bezug auf den bestimmten

Gegenstand) den vernünftigsten Menschen zum unzurechnungsfähigen, denn es kommt auf Eins heraus, ob man die vorhandenen Sinne nicht gebrauche oder ob man sie gar nicht habe. Der Lehrer spricht zu Zerstreuten immer vergeblich und so kann ihm selbst der Unterricht bei Talentvollen zur Qual werden; denn die Sinne eines Zerstreuten sind schwerer zu fangen und zu hüten, als schwärmende Mücken! Lautes Zählen (auch wo es sonst um des Tactes willen nicht nöthig ist) dürfte sich oft als geeignet erweisen, das Bewußtsein für den bestimmten musikalischen Gegenstand wach zu halten.

Schülerhochmuth.

Es kommt häufig vor, daß ein Schüler sein Stück angestrengt übt, ohne es recht bewältigen zu können. Vielleicht hat ihm der Lehrer eine besonders harte Nuß zu knacken geben wollen, weil er bemerkte, daß weniger schwere Stücke immer über die Achsel angesehen wurden und bei etwas lässiger Behandlung immer „schon“ fertig (— d. h. von oben herab abgefertigt —) waren. Fragt man den in seiner fruchtlosen Arbeit Ermüdeten: „Ist das Stück schwer?“, so antwortet er wohl zur höchsten Ueberraschung mit: „Nein! es ist leicht!“ Dahinter steckt dann der leidige Hochmuth, sich für zu erhaben zu halten, Etwas nicht bewältigen zu können. Ein Gewicht nicht heben können und doch sagen, es sei leicht, das ist mindestens lächerlich. Findet

man Etwas leicht und kann es nicht vollbringen, so ist darin ein naives Geständniß der eigenen Stümperhaftigkeit ausgesprochen. Das kommt vom Hochmuth.

Uebrigens verknüpft sich mit solchem Hochmuth auch sonst noch allerlei Irrthum. Man will nämlich ein großer Virtuos scheinen und einem solchen sei, so denkt man, Alles leicht. Einem rechten Virtuosen ist aber eher Alles schwer: denn ein solcher verlangt so viel von sich und strebt in jedem Stücke nach einem so hohen Ideale, daß er gern alle Kraft daran setzt, es zu erreichen — und gern gesteht er dann ein, daß dies schwer sei. Freilich wird jedes Stück leicht, wenn man es nach vieler Dilettanten Weise spielt: „oben hui, unten pfui", wie eine volksthümliche Redensart sagt, wenn Etwas mit Aplomb möglichst liederlich vorgetragen wird. „Alles Schöne ist schwer" sagte ein Großer unter den Könnern. Das drücke etwas den Hochmuth kleiner Nichtkönner.

Elternpflicht.

Die Eltern des Schülers müssen dem Lehrer Raum für seine Methode geben, indem sie ihm wenigstens nicht hinderlich sind; sie mögen ihre Ansichten ihm gegenüber immer aussprechen, doch sowohl das Selbstgesagte als auch das Gehörte reiflich durchdenken und die Erfahrung des Lehrers würdigen. Ein solcher hat bei den vielen Tausenden an Clavierstunden mit Hun-

derten von Schülern oft zu Viel beobachtet, als daß er leicht irren könnte. Was über die sonstige Charakternatur des Schülers, besonders über sein Verhalten zu anderen Lehrgegenständen, zu erfahren ist, kann immer für den Musikunterricht Fingerzeige geben.

Die Eltern müssen bedenken, daß ihre Liebe sich oft nicht besser bethätigen kann, als wenn sie manche persönliche Wünsche zum Besten des Kindes aufgeben; sie mögen bedenken, daß womöglich die Musikbildung ihres Kindes eine noch bessere werden soll, als ihre eigene einst empfangene. Soll das Kind auch „nur fürs Haus" spielen lernen, so muß dies dennoch gut geschehen, denn der Familienkreis im Hause ist doch höher zu halten, als die gemeine Gasse! Dennoch aber hört man öfters hier wie dort die nämliche Art schlechter Musik. Das kommt vom oberflächlichen Musiklernen. Es ist zu beherzigen, daß Jemand sicher Eine Elle weit springt, wenn er für zwei das Ziel nimmt, und schwerlich die Weite von Einer erreicht, wenn er nicht noch höher strebt: sei nun also die „Musik fürs Haus" noch so bescheiden an künstlerischer Höhe: um sie wenigstens gewiß zu erreichen, muß höher gestrebt werden.

Unnöthige Abwehr.

Wenn man zu den Eltern über ein nothwendiges Antreiben ihres clavierspielenden Kindes spricht, bekommt man wohl die Antwort: „Virtuos soll ja unser

Kind nicht werden!“ Nur nicht ängstlich! denn bekanntlich ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen — und es wird Einer nicht so leicht Virtuos. Man lasse das Kind nur streben, als ob es Virtuos werden sollte: vielleicht hilft das dazu, es einen Zoll über die Mittelmäßigkeit hinauszubringen.

Nothwendige Rücksicht.

Mit dem immerwährenden fleißigen Ueben wird das Ziel schwerlich erreicht, wenn man nicht den Körper, seine Erfrischung und Kräftigung berücksichtigt. Man verbanne allzu anhaltendes abspannendes Ueben und versäume nicht die tägliche nothwendige Bewegung im Freien.

Vollendung.

Der Sinn dessen, was man schöne „Lebensfreiheit“ im Vortrag nennt, begreift sich recht, wenn man zwei gute Bilder, eines vom Schüler, das andere vom Meister ausgeführt, sieht, beide dieselbe Menschengestalt darstellend: die Linien und Farben sind auf beiden gleich, es ist derselbe Gegenstand in nämlicher Stellung; doch wird man bemerken, wie verschiedenartig die *Haltung* sich zeigt! Der Schüler hat die Figur *gemacht*, er hat *sie* hingestellt; der Meister aber scheint Nichts, sondern die Gestalt scheint sich *selbst* gemacht, sich freiwillig dahingestellt zu haben, sie ist Farbe gewordener idealer

Abglanz der Natur. So steht das Gemachte, Construirte gegenüber dem natürlich Geborenen, die Mühe gegenüber der Leichtigkeit, der Automat gegenüber dem beseelten Körper. Doch je höher die Bildung des Schülers, desto mehr nähert sich die Leistung einer solchen Meisterschaft, wie sie sich durch den Zauber der frischen, bewegungsvollen Lebensfreiheit bethätigt. Diese ist Resultat der Bewältigung der Materie (Mechanik, Technik) durch den Geist: sie ist der Geist des Kunstwerks selber, bei dem ja jeder Bestandtheil nur um des geistigen Ausdrucks willen da ist: der schaffende Geist war im Künstler lebendig thätig und wollte sich in der Materie verkörpern zu wirklich sinnlicher Gestalt, um als Gegenstand wahrgenommen zu werden. Das Werk im Sinne des Künstlers darzustellen, dessen Geist zu seinem eigenen zu machen, darin beruht das Ziel der Vollendung, das der Schüler in jedem Stücke zu erreichen streben muß.

Durchbildung.

Mit der Zeit muß dem Spieler seine Kunst soweit zu einer zweiten Natur werden, daß sie ihm Sprache ist; die Finger sind, was die Lippen, Zunge &c. Erwägt man nun, welche Uebung das Leben für die Ausbildung in der Muttersprache giebt, so läßt sich danach ermessen, wie viel verhältnißmäßige Uebung sich der Spieler zu erwerben hat, bis er die rechte Fertigkeit,

ausgestattet mit der natürlichen Gabe eines herzhaften Accents und sicher auftretender Rhythmik, erreicht haben kann.

Tänze und Tanzspielen.

Viele Musiker und Musiklehrer haben die sonderbare Meinung: Tanzspiel sei etwas Unwürdiges, ganz besonders für Künstler. Gewiß schweben ihnen dabei unedle Tänze und Tänzer, matt und ohne Herzensfrische, vor! Das Tanzspielen ist aber nicht schlimmer, als Tanzcomponiren; daß dies jedoch nicht nur nichts Schlimmes, sondern vielmehr etwas sehr Schönes und Tüchtiges in seiner Art sei, beweist nicht nur das Wort Mozarts: „Kein ordentlicher Componist, der nicht einen hübschen Tanz zu machen versteht"; sondern auch die Thatsache, daß die größten Meister Tänze componirten. Damit ist nicht gesagt, daß Tanzcomponisten immer große Künstler seien; denn wer ein solcher ist, in dem ist der gute Tanzcomponist nur ein kleines schönes Theilchen vom Ganzen. Das Tanzgebiet ist ein kleines Gebiet, darin man eben auch „groß" sein kann. Der Tanz ist (wie das Lied) das einfach Natürliche in der Musik und darum ursprünglich dem Volksboden entsprossen; die Kunst bildet den Tanz in Geist und Form aus, und zwar in den verschiedensten Stufen der Entwickelung, welcher er fähig ist, bis zum reinen Kunstwerke hinan, das nur noch die Tanzform zur Grundlage hat, über der sich dann ein Kunsttempel

erhebt, der mit der eigentlichen Tanzbestimmung (dem „Danachtanzen") Nichts mehr gemein hat. (Siehe z. B. die Mazurkas, Polonaisen, Walzer, Tarantellen rc. von Chopin, Heller, Liszt u. A.)

Weil aber der Tanz vom Natürlichen erzeugt wurde, so kennzeichnet er auch das Moment des Natürlichen in dem Talente des Componisten und Spielers. Der Naturtanz, nämlich der „zum Tanzen" zu spielende Tanz, ist reine, naive Phantasieblüthe, ohne alle Klügelei; die „Kunst" kann da im Wesentlichen Nichts thun und der Reiz des rhythmisch Melodischen muß deßhalb um so unwiderstehlicher sein, was eben nur durch die wahre Natur der Tanzbegeisterung zu erzielen ist. Wie aber „wahre" Natur sich weder erzwingen noch durch Verstellung erreichen läßt, so ist auch im Tanze der Mangel an natürlicher Phantasie nicht zu verdecken und durch nichts Künstliches zu ersetzen. Weil die einfachen Tanzformen so leicht zu schaffen sind, giebt es der Tänze so viele; doch giebt es nur wenig wirklich schöne, edle und unwiderstehliche Tänze (dem bescheidenen Tanzbedürftigen ist freilich leicht Genüge gethan!), so daß auf hundert vorhandene Tänze vielleicht nicht fünf kommen, die aus wahrem Tanzphantasiedrange, aus einem tanzfreudigen Herzen entsprungen sind. Musik für die Füße, Nichts für den ästhetischen Sinn, wie er mit dem reinen Kunstsinne Eins ist, so ist der allergrößte Theil der Tanzliteratur beschaffen und man hat darum sorglich, feinfühlend zu wählen! Der wahrhaft schöne Tanz voll edlen, sinn-

lich-seelischen Tanzreizes verlangt eine sehr lebhaft und liebenswürdig erregte Phantasie, um componirt zu werden; er verlangt aber auch ein warmes, freudig-lebendiges Herz, tüchtigen Tact und sehr entschiedene Spielweise der Rhythmik, bestimmte pikante Accentuation &c., um recht gut und fein gespielt zu werden, hübsch und praktisch zum „Danachtanzen“. Mozart hat also Recht.

Virtuosenthum.

Das ursprüngliche Verhältniß zwischen Musik und Spielenkönnen ist dieses, daß beide, als Inhalt und Technik, in Einem zusammengehören: jener ist der Geist, diese der Leib. Beide trennen sich aber zu jeder Zeit, denn überall ist eben der Eine componirend, der Andere übend beschäftigt. Aber es giebt ganze Zeiträume, wo das Eine oder das Andere überwiegend berücksichtigt wird. So war Liszts Spielepoche eine solche, wo die Virtuosen den Sinn des Publicums vorwiegend anzogen. Dies kann aber auch nur dann sich fügen, wenn die gerade lebenden Componisten nicht von erster Bedeutung sind, so daß sie nicht mehr die Helden der Zeit sein können; oder ihre eigentliche Wirkungszeit ist vorbei; oder endlich, sie ist erst im Herannahen. So war es zu Liszts glänzendster Zeit mit Mendelssohn und Schumann, welche erst dann auf die Höhe ihres Schaffens gelangten, als Liszts Kunst bereits von der Welt genossen war. Man pflegt über Virtuosen und

Virtuosenepochen oft absprechend zu urtheilen. Dies heißt aber die Steine mißachten, weil sie noch kein Bau sind. Denn das Spielenkönnen muß beständig für sich mit Eifer betrieben werden, es muß Fortschritte machen und folglich auch Gipfelpunkte erleben: das sind dann Virtuosenepochen. Es ist aber keineswegs der Fall, daß dies dem Musikgeiste schade! Dieser lebt immer in der Menschheit fort, nur zuweilen sich verbergend, indem er aus der Tiefe des allgemeinen thätigen Lebensgeistes neuen Inhalt saugt, wonach wir dann wohl einen „neuen“ Kunstgeist (wie nach Mozart den Beethovenschen) entstehen sehen, der aber immer der alte, unvergängliche ist, nur verjüngt durch die frische Gegenwart. Es ereignet sich dann aber allemal, daß mit diesem neuen Geiste die neu gewonnene Virtuosität sich verbindet und daß eine neue „Einheit“ von Inhalt und Technik entsteht. Wie gut ist es dann, daß die geschmähete Virtuosität vorher eine glänzende Entwickelung gefeiert hatte! denn woher sollten sonst die Fähigkeiten kommen, um die frischen Meisterwerke singend und spielend auszuführen? So würde man zu Mozarts Zeit keine Beethovensche Sonate mittlerer Größe haben spielen können; Mozarts Schüler, Hummel, mußte (vereint mit anderen Meistern, wie Moscheles, Kalkbrenner) die Technik erst weiter bringen. Später mußten Thalberg und Liszt mit einer neuen Virtuosität kommen, um Neues zu ermöglichen; Liszt mußte, vereint mit Chopin und Henselt, die Passage als solche idealisiren, poetischen und seelischen Ausdruck

in sie hineinschaffen, d. h. solche Bravourfigurationen erfinden, die schon mit einem eigenartigen, heißpulsirenden Leben aus dem Virtuosengeiste geboren werden, wogegen früher die Passage blos als äußerlich geschmackvolles und harmonisch geregeltes Läuferwerk ohne weitere Idee galt. Auf solche Weise geht es immer und ewig fort mit der Entwickelung. Man müßte die freudig turnende Jugend in ihren Kraftübungen verachten, um Thor genug zu sein, die Bravour des Virtuosen gering zu schätzen. Die Virtuosität baut dem Geiste seinen stets verjüngten Leib, es braucht nur der Componist mit dem Inhalte heran zu kommen. Die Virtuosen pflegen den Musikkörper, um den Geist leben lassen zu können. Die Sache ist nur die, daß man nicht da bloße Virtuosität gebe, wo man Musik will oder erwarten muß; z. B. bei gewissen poetischen Titeln eines Stückes, oder in solchen Concerten, wo man mehr als nur die äußere Seite der Kunst will, wo man entweder Beides, Virtuosität mit Inhalt, oder nur den letzteren als solchen verlangen kann. Auch wird ein Virtuos erst dadurch höhere Weihe und Bedeutung erhalten, daß er bethätigen kann, er sei auch zugleich ein guter Musiker.

Quintessenz.

Ein gebildeter Spieler und ein recht musikalisches Clavierstück stehen in engster Wechselwirkung zu ein-

ander, und zwar körperlich wie geistig: denn das Geistige und Technische des Stückes beansprucht den Geist und die Glieder des Spielers. Wie dieser, so hat auch das Musikstück seine Seele (in der Stimmung), sein festes Gerippe (im Tact und in der rhythmischen Gliederung), sein warmes Blut (in dem überall lebendig flüssigen musikalischen Temperament), seine Nerven (in den besonders vortragsbestimmenden melodischen und harmonischen, rhythmisch accentuirten Sinntönen) u. s. w. Daraus ist nun theoretisch die Quintessenz des ganzen Clavierspiels zu folgern. Der Geist des Spielers erkennt aus innerer Kunstsympathie den Geist des Stückes, dessen Stimmung in stetem Flusse ist, periodisch aber eine allgemeine festbestimmte Stimmungsphysiognomie hat; im Spielen wirkt nun der Geist auf den nervösen Zustand der spielenden Glieder, so daß auch in diesen, bis in die kleinste Faser, eine Art Spiel der Lebensvibration vorgeht, das in seinen Schwingungen, seinem Erstarken und Ersterben, genau dem Tonleben der Musik entspricht; das Nervenleben und die Technik, die Glieder und der Claviermechanismus stehen so in enger geistig und körperlich magnetischer Wechselwirkung, der Musiksinn im Stück und das Gemüth des im Spiele thätigen Künstlers elektrisiren einander. Bis in die feinsten Details des musikalischen Claviersatzes, in jeder Note und Taste stets vergehend und wieder werdend, geht die Vibration in unsichtbaren, doch lebendig empfindbaren Lebensfunken durch die Adern der Musik und des Musikers, um sich durch die feinfühlenden Fingerspitzen in die

seelisch gewordenen Anschlagsbewegungen zu ergießen. So geht die Musik durch ihre technische Körperlichkeit in Fleisch und Blut des Spielers über und — spielt sich selbst in ihm, sie erregt und bestimmt vom Geist heraus jeden Nerv in jedem flüchtigen Augenblick des geistigen Auffassungssinnes und bildet so die unlehrbare Seelenbewegung im gebildeten Anschlag, für alle Ton- und Figurenfolgen in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit der Formen und Verwickelungen. Die gefühlsgesättigte Melodie mit ihren unerklärbaren Abstufungen von Empfindungsnüancen, die zuckend accentuirte Rhythmik, die laufenden Passagen wie die schweren Accorde und lispelnden Figurationen im Stücke finden eine verständnißvolle Aufnahme in dem empfänglich gestimmten Geist und setzen mit Blitzesschnelle die Glieder in den, eigens zum clavierinstrumentalen Ausdrucke gehörenden Anschlagszustand: die Claviatur hört auf, ein kalter, todter Mechanismus zu sein, die Tasten werden in unmittelbarer warmer Berührung die Töne selber, und nur sie fühlt der Spieler im Anschlage; Ton und Nervgefühl vermählen sich so mit einander und — der Anschlag ist der Geist, der jeden Ton nach seiner Art angiebt, weich, hart, rauh, zart, spitz, gezogen, massiv, glatt, ruhig, bebend — aus der Stimmung heraus. So ist die Kette der claviermusikalischen praktisch thätigen Kräfte eine geschlossene im lebenathmenden Spiel, sie vergrößert sich durch Zuhörer, erregt die unter dem Eindrucke stehenden Mitgenießenden, entflammt ihre Lebensgeister, die Pulse pochen schneller,

rühren die freien Glieder auf, sie wollen und müssen Beifall spenden, während sich das bewegte Gemüth unter lautem Beifallsrufe erholt!

Das ist dann rechter Sinn und Zusammenhang — und so soll er immer bestehen zwischen dem Musikstücke, dem Instrumente und dem Clavierspieler.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

